ANTON SPRINGER

HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE

I

ALTERTUM

8. Aufl. 1907.

Anton Springer

Die Kunst des Altertums

(Handbuch der Kunstgeschichte I)

Merneptah, der mutmassliche Pharao zur Zeit des Auszuges Israels.

Wändgemälde in Theben. (Prisse.)

ringer, Kunstgeschichte I, 8. Aufl.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.

S7695h

Handbuch der Kunstgeschichte

von

Anton Springer

I

Das Altertum

Achte Auflage, bearbeitet

von

Adolf Michaelis

Mit 900 Abbildungen im Text und 12 Farbendrucktafeln

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1907

92476
20/10/08

N
5300
S8
1907
v.1

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Vorwort

Das vorliegende Handbuch ist aus dem „Textbuch“ hervorgegangen, mit dem Anton Springer 1879 die ohne allzu strengen Plan zusammengestellten „Kunsthistorischen Bilderbogen“ begleitete. Dem Buche ward ein neues Ziel gesteckt, indem es 1895, nach des Verfassers Tode, in der vierten Auflage als „Handbuch der Kunstgeschichte“ auftrat. Nun mußte der Text es auf eine zusammenhangendere geschichtliche Darstellung absehen, die in zweckmäßig gewählten Abbildungen ihre Ergänzung erhalten. Mit Dank habe ich daher bei den späteren Auflagen (1898, 1901, 1904) von der Erlaubnis Professor Jaro Springers Gebrauch gemacht, die nötig scheinenden stärkeren Änderungen vorzunehmen, lag doch die antike Kunst dem eigentlichen Studiengebiete Springers ferner, und schien daher hier ein durchgreifendes Verfahren gerechtfertigt, um das Buch auf dem jeweiligen Stande der lebhaft fortschreitenden Forschung zu erhalten. Ich durfte mich hierzu um so eher für berechtigt halten, als mein verehrter Freund in den früheren Auflagen jedem Winke, den ich ihm gelegentlich gegeben, stets bereitwillig gefolgt war und durch seine Widmung des Textbuches (1889) wenigstens diesen Teil des Buches gleichsam meiner Fürsorge empfohlen hatte. Ich glaube daher nur eine Pietätspflicht zu erfüllen, wenn ich mich bemühe, das Werk, aus dem so viele Leser Genuß und Belehrung geschöpft haben, durch zeitgemäße Umgestaltung vor dem Veralten zu bewahren.

Die Ausführlichkeit, mit der die hellenistische und römische Kunst behandelt worden sind, wird in einem Buche, das nur den ersten Teil einer Darstellung der gesamten Kunstgeschichte bildet, keiner Rechtfertigung bedürfen. Denn so gewiß die klassische Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts die höchste Offenbarung des rein griechischen Kunstgeistes darstellt: Grundlage der ganzen weiteren Kunstentwickelung bis in die Neuzeit ist doch für die Baukunst und die Skulptur jene klassische griechische Kunst nur indirekt, unmittelbar dagegen die mit Alexander dem Großen anhebende Kunst, in der der erneuerte Einfluß des Orients, die Entwickelung der Großstaaten und die Einwirkung der Monarchie dazu beitragen die griechische Kunstsprache zu einer Weltsprache der Kunst zu machen. Diese Sprache ist es, die alle weiteren Künste, so weit sie den Zusammenhang mit der antiken Kunst bewahrt haben, reden.

Mit der siebenten Auflage (1904) hat die Gesamtanlage des Bandes, der bis dahin auf griechischem Gebiet die Entwickelung der Baukunst, Skulptur und Malerei gesondert verfolgte, eine durchgreifende Änderung erfahren. Nicht bloß daß aus der sogenannten prähistorischen Kultur so viel aufgenommen ward, wie für eine Kunstgeschichte erforderlich scheint: vor allem wurden in dem Abschnitte von der griechischen Kunst die verschiedenen

Kunstarten aus ihrer Vereinzelung befreit und hier wie überall nach dem Ganzen gestrebt. Mein Wunsch war, den Verlauf der Gesamtkunst, mit steter Rücksicht auf den allgemeinen Gang der Geschichte und den künstlerischen Charakter der einzelnen Zeitabschnitte, zu schildern. Diesen Gesichtspunkt verfolgt die Einteilung; weshalb ich beispielsweise die archaische Kunst nicht bis zu den Perserkriegen als ein Ganzes behandelt habe, kann man im Literarischen Zentralblatt 1904 S. 1304 f. dargelegt finden. Um ein bequemes Lesen zu erleichtern, ist sodann besonderes Gewicht darauf gelegt worden, daß der Text nicht durch eingeschobene Abbildungen in zuviel einzelne Fetzen zerrissen werde und daß er dennoch in möglichst übersichtlicher Verbindung mit den Bildern stehe. Das Buch soll kein Bilderbuch zum bloßen Blättern sein, sondern der Text soll die Hauptsache bleiben und in den Abbildungen seine unmittelbare Unterstützung finden. Denn, wie Goethe sagt, „um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an; es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird". Mit dankenswertester Bereitwilligkeit hat die Verlagshandlung auch diesmal die Abbildungen nicht bloß dem gesteigerten Umfange des Textes entsprechend sehr erheblich vermehrt, sondern auch viel Unzulängliches durch Besseres ersetzt; im ganzen sind weit über 500 Abbildungen neu beschafft worden. Hierbei bin ich von Freunden und Fremden mit so liebenswürdiger Bereitwilligkeit unterstützt worden, daß es mir ein Bedürfnis ist auch hier meinem lebhaften Dank Ausdruck zu geben. Zur Ergänzung der Abbildungen des Handbuches verweisen Zahlen am Rand auf den von Franz Winter bearbeiteten ersten Band der im gleichen Verlag erschienenen „Kunstgeschichte in Bildern".

Da es sich bei dieser achten Auflage für mich nach menschlichem Ermessen um eine „Ausgabe letzter Hand" handelt, habe ich nicht bloß das ganze Buch von neuem sorgfältig durchgearbeitet und vieles wie ich hoffe gebessert, sondern von besonderem Wert ist es mir gewesen für einige meinen eigenen Studien ferner liegende Gebiete mich fachkundigen Beistandes erfreuen zu dürfen. Außer meinem Freunde Prof. Spiegelberg, der die Darstellung der ägyptischen Kunst wiederum einer Durchsicht unterzogen hat, haben mir Herr Dr. Messerschmidt für den babylonisch-assyrischen, Herr Prof. Andreas für den persischen, Herr Dr. Karo für den ägäischen Abschnitt überaus wertvolle Mitteilungen zur Verfügung gestellt, die zum Teil eine völlige Umarbeitung dieser Kapitel zur Folge gehabt haben. Wie sehr freilich für die Kunstgeschichte das dies diem docet gilt, beweisen Mackenzies Aufsatz über kretische Paläste und Wincklers Ermittelungen über Boghasköi als Hauptstadt des hettitischen Reiches, die ich beide nicht mehr habe verwerten können. Meinem Freunde Prof. Studniczka verdanke ich vielfache Winke für den griechischen Abschnitt, meinem lieben einstigen Schüler Direktor Luckenbach manche fruchtbare Ratschläge bezüglich der Illustration. Allen Förderern des Buches sei hiermit aufs wärmste gedankt.

Der Literaturnachweis, der von den nächstbeteiligten Seiten dankbar willkommen geheißen worden ist, wird, durch ein paar Anhänge bereichert, im Laufe des Sommers als Sonderheft neu erscheinen.

Straßburg, im Februar 1907

Ad. Michaelis

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Farbendrucktafeln

Berichtigungen

S. 44 Abb. 105 (ein Relief der Ptolemäerzeit) ist durch die untenstehende Abb. 105 a zu ersetzen.

„ 47 Z. 10 von oben: statt Ein Stierkopf lies Stierköpfe

„ 50 „ 18–21 „ streiche dagegen — Nahrung

„ 282 unter Abb. 519: statt Töpelmann lies Töbelmann

„ 309 Z. 2 von unten: statt Metopen lies Triglyphen

„ 369 „ 2 von oben: statt ähnliches Geräte lies Waffen

„ 406 „ 20 „ unten: statt Arkesilaos lies Arkesilas

„ 407 „ 3 „ oben: statt „ lies „

105 a Zug von Gabenbringern zum Verstorbenen. Aus Sakkara. Kalkstein. (Mariette.)

1. Ornamente der jüngeren Steinzeit (vgl. S. 7).

Die Anfänge der Kunst.

Auf die Fragen: Wie weit reicht unser unmittelbares Kunstverständnis zurück und welche vergangene Kunststufe bietet uns zuerst reinen Genuß und volle Freude? lautet die Antwort: Mit den Griechen beginnt unsere Kunstwelt, in den Werken der hellenischen Künstler empfangen unsere Ideale der Schönheit am frühesten Leben und Gestalt. Mit der klassischen Kunst (so nennen wir die Kunst der Griechen und Römer) verhält es sich wie mit den klassischen Sprachen und insbesondere wie mit der griechischen Poesie und Philosophie. Prähistoriker erforschen die Kulturen vorgeschichtlicher Zeiten, Paläographen die Reste uralter Schrift, Sprachgelehrte beschäftigen sich mit den altorientalischen Sprachen: Einfluß auf die allgemeine Bildung üben nur die Schriften der Griechen und Römer. Die Namen Homer, Platon, Aristoteles klingen vernehmlich an unser Ohr, altägyptische und altindische Dichter dagegen, babylonische Epen und die Weisen des Orients bleiben uns meist fremd und werden nur mühsam verstanden. Doch darf man nicht glauben, daß das griechische Volk von allem Anfang her eine vollendete Kunst, gleichsam als Naturgeschenk, besessen, daß es nicht manchen aus der Urzeit ererbten Besitz sich erst neu hätte erwerben müssen und daß es für seine künstlerische Entwickelung den älteren Kulturen nichts verdankte. Es gab eine Zeit, in der die Griechen über keine größere Kunstfertigkeit verfügten, als die vielgescholtenen Barbaren. Viele Menschenalter vergingen, ehe das hellenische Volk für seine Gedanken und Empfindungen einen klaren, durchsichtigen Ausdruck gewann und sein eigentümliches inneres Leben auch nach außen feste, abgeschlossene Formen fand.

Das ist freilich erst allmählich erkannt worden. Den Generationen von Kunstfreunden und Kunstgelehrten, die sich von Winckelmann in den Geist der antiken Kunst einführen und dafür begeistern ließen, war ihr Horizont durch den Stand der damaligen Kenntnisse beschränkt: sie schauten kaum über die griechische und die italische Halbinsel hinaus. Erst das neunzehnte Jahrhundert, das der gesamten Kunstforschung neue Bahnen gewiesen hat, erweiterte auch für die Kunst der alten Welt nach allen Seiten den Blick. An der Schwelle des Jahrhunderts begründete Bonapartes ägyptischer Feldzug die erste genauere Kenntnis des Niltales und seiner künstlerischen Wunderwelt; er wies unzähligen Unternehmungen während des ganzen Jahrhunderts den Weg zu immer tiefer eindringender Forschung. Etwa vierzig Jahre später zogen die Ausgrabungen Bottas und Layards den Schleier von den Trümmerstätten Assyriens, denen in unseren Tagen Babylonien zur Seite tritt. Dann setzte um die Mitte des Jahrhunderts

in den verschiedensten Teilen Europas mit immer größerer Energie die prähistorische Forschung ein und suchte in die Rätsel einer über viele Jahrtausende sich erstreckenden Vorzeit, die auch künstlerischer Bestrebungen nicht ganz entbehrte, einzudringen. Auch die genauere Kenntnis der Naturvölker und ihrer Kunsterzeugnisse konnte durch Analogien manche Erscheinung der alten Kunstzustände aufzuhellen dienen. Denn je näher die Völker dem Anfang ihres Daseins stehen, desto geringere Kraft übt die Besonderheit ihrer Natur. Auf den elementaren Stufen der Bildung rücken die einzelnen Völker in ihren Zuständen, Äußerungen und Bestrebungen enger aneinander und zeigen noch nicht die scharfen Unterschiede, die sie in den Zeiten reicherer Kultur trennen. Nur muß man sich hüten, über diesen Ähnlichkeiten die angeborene Verschiedenheit der Anlagen zu übersehen, die manche Völker zu den eigentlichen Kulturträgern gemacht haben, andere auf anfänglichen Stufen der Kultur zurückhalten. Endlich enthüllen seit einem Menschenalter die Ausgrabungen und Forschungen, für die Heinrich Schliemann zuerst die Bahn gebrochen hat, eine Vorstufe griechischer Kunst, die auch für diese den Blick um mehr als tausend Jahre zurück lenkt. So sind der Darstellung der Kunst des Altertums heute weitere Ziele gesteckt als ehemals, wo sie sich auf die Kulturländer des Mittelmeerbeckens beschränken durfte.

2. Roh bearbeiteter Feuerstein. (S. Müller.)

3. Mammutstatue aus Bruniquel. (Mortillet.)

4. Knochenstab aus Montgaudier. (Cartailhac.)

Paläolithische Epoche. An der Hand vorgeschichtlicher Denkmäler blicken wir zurück in jene unvordenklichen Zeiten, da Mitteleuropa noch alle Einwirkungen einer Eiszeit aufwies und die Menschen mit Mammuts und Nashörnern, später mit Höhlenbären und Höhlenlöwen, endlich mit Hyänen und Renntieren lebten und kämpften, indem sie mühsam durch Jagd und Fischfang ihr Leben fristeten. Höhlen dienten ihnen als Wohnung, Felle bildeten ihre Kleidung: die Künste des Flechtens und Webens waren noch ebenso unbekannt wie die Töpferei.

Die Hauptwaffe und das Hauptgerät in dieser älteren Steinzeit bot der spröde Feuerstein, der aber noch nicht geschliffen, sondern nur notdürftig zurechtgeschlagen und zersplittert ward (Fig. 2). Und doch genügte dies unvollkommene Werkzeug, um die ersten Schöpfungen eines unverächtlichen Kunstsinns herzustellen. Freilich die Versuche weibliche Gestalten in runder Figur zu bilden, gingen über das Vermögen jener Zeit hinaus; es entstanden teils unförmliche Fettklumpen („Venus“ von Brassempouy, von Mentone), teils dürre Klappergestalten

(Torso von Laugerie Basse in der Dordogne). Etwas besser gelangen Darstellungen wie das immerhin noch ziemlich plumpe Mammut aus Bruniquel (Tarn et Garonne, Fig. 3); auf allen älteren Kunststufen gewannen Blick und Hand dem Tiere gegenüber eher Sicherheit und Freiheit als bei der Wiedergabe des Menschen. Bot nun auch die Rundplastik hier wie anderswo noch zu große Schwierigkeit, so zeigt sich bereits ein großes Geschick in den mit Feuerstein eingeritzten Zeichnungen auf Knochen, Renntiergeweihen oder Stein, wie sie in verschiedenen Gegenden Frankreichs, besonders im Südwesten, und im Kanton Schaffhausen aus den Ablagerungen von Höhlen hervorgezogen worden sind. Mit scharfem Blick sind die charakteristischen Züge der Tiere, mit denen die Menschen damals im Kampfe lebten, aufgefaßt und in sicheren Strichen wiedergegeben. So schmücken Seehunde, Fisch und Schlangen die beiden Seiten eines durchlochten Knochenstabes aus Montgaudier (Charente, Fig. 4). Die anschauliche Zeichnung eines rauhhaarigen Mammuts bietet ein Stück Mammutzahn aus der Grotte des Combarelles bei Eyzies (Dordogne, Fig. 5). Auf höherer künstlerischer Stufe stehen die jüngeren Zeichnungen aus Thaingen bei Schaffhausen, z. B. der lebendig wiedergegebene Wildesel (Fig. 6) und ein knöcherner Stab mit einem weidenden Renntier (Fig. 7), dem sich eine Gruppe von Renntieren und Fischen aus der Caverne de Lorthet (Hautes Pyrénées, Fig. 8) zur Seite stellt; in beiden ist der Gipfel scharfer Beobachtung und treffsicherer Wiedergabe erreicht. Ein andermal tritt eine Kuh mit ihrem Kalb auf (Grotte du Mas d'Azil, Fig. 9), ja ganz neuerdings sind in zwei Grotten bei Eyzies (Dordogne) lange Reihen gemalter Tiere zum Vorschein gekommen, von

5. Mammut aus der Grotte des Combarelles.
(Rev. de l'éc. d'anthrop.)

7. Renntier von Thaingen.
(Rev. archéol.)

6. Wildesel von Thaingen. (Merk.)

8. Renntiere und Fische. Caverne de Lorthet.
(L'anthropologie.)

9. Kuh und Kalb. Grotte du Mas d'Azil. (Bertrand.)

10. Gemalter Bison. Grotte de Font-de-Gaume. (Rev. de l'école d'anthropologie.)

11. Pfahldorf. (Luckenbach.)

12. Dolmen in Seeland. (Cartailhac.)

13. Hünengrab auf der Insel Möen. (S. Müller.)

14. Riesenstube bei Roeskilde. (S. Müller.)

15. Menhir in der Bretagne. (Mortillet.)

16. Lanzen- und Pfeilspitzen aus Feuerstein.

Mammuts und Auerochsen bis zu Renntieren und Pferden, alle sehr lebendig wiedergegeben, wie z. B. ein 1 m langer schwarzer Bisonochse mit roter Stirn (Fig. 10). Man staunt aber so vollendete Kunstleistungen bei so niedriger Kulturstufe. Nie zeigt sich deutlicher als hier, daß wir uns die Entwickelung des Kunstsinnes ohne eine angeborene Formfreude, die mehr will als das bloße materielle Bedürfnis erheischt, gar nicht erklären können. Zu dem Kampfe um das Dasein tritt die Freude am Dasein als gleich kräftiger Trieb menschlichen Fortschrittes hinzu.

Neolithische Periode. Eine Kluft von Jahrtausenden trennt die ältere von der jüngeren Steinzeit. Das Eis war inzwischen in den hohen Norden und in die Hochgebirge zurückgewichen. Klima, Flora und Fauna Mitteleuropas waren den heutigen ähnlich. Statt jener vorsintflutlichen Untiere bildeten Pferd und Hund die zahme Umgebung der Menschen, die selbst auf einer höheren Stufe der Gesittung standen. Sie teilten nicht mehr die Höhlen mit dem Getier, sondern bauten sich Hütten von Pfählen mit geflochtenen, mit Lehm gedichteten Wänden und mit Strohdächern. Sie begannen auch bereits ihre Hüttendörfer auf Pfahlrosten in die Seen hinauszubauen (Fig. 11), zum Schutze gegen die wilden Tiere des Landes und zu bequemerem Fischfang — eine Art der Ansiedelung, die bis in den Beginn des letzten Jahrtausends vor Christo fortgedauert hat. Denn die Bewohner der Schweizer „Pfahlbauten" haben nicht alle in Urzeiten gelebt, sie blieben nur lange auf einer primitiven Kulturstufe stehen und dürfen daher zur Vergleichung herangezogen werden, wenn es sich darum handelt das ursprüngliche Kunstleben der Menschheit anschaulich zu machen.

Neben diesen leichteren Wohnungen der Lebenden entstanden auch Denkmäler und Bauwerke aus großen Steinen. Bald wurden gewaltige Steinblöcke tischartig über andere Steine gelegt („Dolmen") und bildeten eine einfache Grabkammer (Fig. 12); bald ward über derartige, einfachere oder reicher gegliederte, Ganggräber ein Hügel geschüttet („Hünengräber", Fig. 13), bald entstanden große unterirdische „Riesenstuben" (Fig. 14). Besonders die skandinavischen Länder und der Westen Frankreichs sind reich an solchen „megalithischen" Grabbauten, deren Bereich sich von Spanien und Großbritannien bis an die Ostsee erstreckt. Neben diesen wurden mit ähnlichen Mitteln auch Kultplätze hergerichtet, meistens aus noch viel kolossaleren Steinblöcken. So ragen vieler Orten bald einzelne Steine bis zu 8 und 10 m Höhe auf („Menhir", Fig. 15), bald bilden sie einen förmlichen Wald (mehrere tausend Blöcke bei Carnac in der Bretagne); oder sie sind im Kreise zusammengeordnet („Cromlech"), auch noch künstlicher zu mehrfach umgrenzten Bannstätten verbunden (so der etwas jüngere Stonehenge bei Salisbury). Die Blöcke zeigen keine oder wenig Spuren menschlicher Bearbeitung, keinerlei Kunstformen; ihre Wirkung beruht ausschließlich auf der Größe und Masse der Steine.

Das Gerät wird auch jetzt noch vielfach aus Feuerstein gemacht, doch sind Bearbeitung und Gestaltung feiner (Fig. 16). Daneben kommen andere, minder spröde Gesteine auf, Nephrit, Jadeit usw., die eine immer vollkommener werdende Glättung gestatten (Fig. 17). Aber nur selten begegnen Zeichnungen, wie in der älteren Steinzeit, und wo sie vorkommen, entbehren sie ganz jener künstlerischen Feinheit der Wiedergabe, die uns dort in Erstaunen setzte. Das gleiche gilt von den meistens sehr unbeholfenen Rundfiguren. Die naturalistische Richtung der älteren Kunst scheint abgestorben zu sein, während eine neue, rein auf das Ornament gerichtete Kunst aufkommt.

17. Polierte Steinaxt (S. Müller.)

Ein entschiedener Fortschritt dieser Epoche zeigt sich nämlich auf dem Gebieten des Handwerks. Im Handwerk offenbarte sich nunmehr die menschliche Kunstfertigkeit. Auch hier wurde

die Lust das Gerät zu schmücken einen neuen Formensinn. Flechten und Weben ward den Frauen geläufig: gewisse einfache Kreuzungen gerader Linien ergaben sich unwillkürlich bei Anfertigung von Decken und Kleidern. Der Vorgang bei der textilen Arbeit selbst führte zum Verflechten, Reihen, Binden, Säumen und gab dem Bande, dem Kreuze, dem Saume den Ursprung. Die Reste von Flechtwerken, die in den Pfahlbauten der Schweizerseen gefunden wurden (Fig. 18), zeigen deutlich die natürliche Entstehung von Mustern, welche bereits vollständig den Reiz eines Ornaments besitzen und als Schmuckform seitdem die mannigfachste Verwendung gefunden haben. Ganz ähnliche Muster herrschen auch in dem zweiten Handwerke, das sich in der jüngeren Steinzeit entwickelt, in den Gebilden der Töpferei, mögen nun die Ritzmuster, die die noch aus freier Hand geformten und mangelhaft gebrannten Gefäße schmücken, aus bloßer Freude am linearen Schmuck entstanden sein oder mag das Vorbild der textilen Werke zur Übertragung jener Muster den Anlaß gegeben haben. Denn Ornamente, welche ursprünglich nur einem Stoffe und einem bestimmten technischen Vorgange entsprossen sind, werden bald ausgetauscht und gemischt. Dieses Schicksal trifft namentlich die Muster der textilen Kunst

18. Flechtarbeiten aus Schweizer Pfahlbauten.

19. Tongefäß aus dem prähistor. Troja.

a b

20. Hausurnen aus Norddeutschland. (Lisch)

(Saum, Band, Tau, Zickzack, Kreuzung). Sie begegnen uns bereits in sehr früher Zeit auf Tongefäßen. In einzelnen Fällen kann man auch die Ursachen der Mischung erraten. Senkrechte, von Querstrichen durchkreuzte Linien scheinen darauf hinzudeuten, daß die Gefäße zu größerer Sicherheit mit Weiden oder Binsen umflochten waren. Vermutlich haben beide Entstehungsarten, und selbständige Formenfreude und durch Übertragung, nebeneinander gewirkt. Aber so einfach auch ihre Elemente sind, ist doch diese bloß lineare Kunst eine mächtige Lehrmeisterin echter Kunst geworden, indem sie den Sinn für Symmetrie und natürlichen Rhythmus erzog. In den vielen Tausenden solcher Tongefäße, die überall zutage getreten sind, ist ein allmählicher Fortschritt deutlich erkennbar. Von den elementarsten gradlinigen Zusammenstellungen (Fig. 19 und 1, b. d) schreitet die Kunst fort zu bandartigen Mustern, bald eckig, bald geschwungen, und endigt in Kreisornamenten (Fig. 1, a. e), die gelegentlich schon ein verfeinertes Kompositionstalent verraten (Fig. 1, c).

21. [illegible]

Bronzezeit. Diese lineare Ornamentik bildet die Brücke, die von der jüngeren Steinzeit zu der sogenannten Bronzezeit führt. Der Übergang fand in verschiedenen Teilen unseres Kontinents zu verschiedenen Zeiten statt, im Süden früher als in den nördlichen Gegenden, die länger auf der neolithischen Stufe verharrten. Für das südliche Europa kann man etwa das zweite vorchristliche Jahrtausend als die Periode der Bronzekultur, das „eherne Zeitalter", bezeichnen. In der Baukunst dieser Periode ist der Unterschied von der jüngeren Steinzeit gering. Die Hütten mit ihren hohen Strohdächern, bald rund bald eckig, vergegenwärtigen uns sogenannte „Hausurnen", Aschenbehälter in Hausform (Fig. 20). Die Pfahlbauten vervollkommnen sich allmählich. Große Steindenkmäler, mächtige Mauern aus übereinander geschichteten Blöcken finden sich. Wo an glatten Felsblöcken oder Wänden eingeritzte Zeichnungen auftreten, wie zumal im südlichen Schweden (Fig. 21), da geben sie wohl in einer Art Bilderschrift deutliche Schilderungen der umgebenden Wirklichkeit, aber sie lassen sich doch an Kunstvollendung mit den Ritzzeichnungen der älteren Steinzeit nicht vergleichen.

Ganz anders auf dem Gebiete des Gerätes. Die Bekanntschaft mit dem Kupfer, demnächst auch mit dem Gemenge von Kupfer und Zinn, das Erz oder Bronze heißt, vereinzelter mit dem Golde, bot die Möglichkeit alle Formen und Dekore außerordentlich zu verfeinern und weiterzubilden. Dies zeigt sich deutlich in den Waffen, deren überlieferte Formen bald kunstgerechter ausgestaltet wurden (Fig. 22. 23). Vor allem bildete sich in der Ornamentik ein festes System aus, dessen Hauptbestandteile erhabene Buckel, [illegible]

22. Bronzewaffen
[illegible]

in Reihen zusammengestellt, und mehr oder weniger künstlich verbundene Spiralen sind, während Schnüre, Zickzacke, Kreise und andere ältere Formen sich diesem System einfügen (Fig. 24). Die Spirale spielt namentlich bei den Bügelnadeln („Fibeln") eine große Rolle (Fig. 25). Diese einfachen Grundformen, mit denen die ganze Fläche überzogen wird, schließen sich zu dem **geometrischen Stil** zusammen, der, ohne Verwendung figürlicher oder pflanzlicher Elemente, oft in hoher Vollendung durchgeführt, bei aller Beschränkung auf lineare Zierformen doch in seiner Art vollendet ist und einen hohen Grad ornamentaler Schönheit erreicht (Fig. 26. 27). Es ist der Stil, der etwa ein Jahrtausend Mitteleuropa ausschließlich beherrschte, aber auch noch darüber hinaus, zeitlich wie örtlich, seine Wirkungen erstreckte. Aus der Tiefe des Bodens wurde geometrische Ware in Hissarlik, wo Schliemann das alte Troja entdeckte, ausgegraben: sie ward in Mykenä, auf Kypros, in altitalischen Gräbern bei Bologna gefunden und ebenso in Schweizer Pfahlbauten wie im skandinavischen Norden nachgewiesen. Kehren auch seine einzelnen Elemente ebenso oder ähnlich bei vielen Naturvölkern wieder, so ist doch ihre besondere Ausprägung und die Art ihrer Verknüpfung zu einem eigenartigen **Ornamentsystem** der Bronzezeit eigen.

24. Ornamente von nordischen Bronzegeräten.

25. Bronzefibel. (S. Müller.)

23. Bronzeaxt aus Öland. Ältere Bronzezeit. (Montelius.)

26. Halsring von Bronze. Jüngere Bronzezeit. (Montelius.)

Ist dieser geometrische Stil ein gemeinsames Besitztum aller indogermanischen Völker? über deren Ausgangspunkt die Ansichten freilich heute mehr als früher auseinandergehen. Oder haben wir darin ein alteuropäisches Kunsterzeugnis zu erkennen? Das Erz, der Hauptträger dieser Ornamentik, ist gleich dem Golde aus dem Süden Europas nach dem Norden gelangt, wahrscheinlich im Austausch mit dem Bernstein, der sich auf den älteren Kunststufen Südeuropas viel verwendet findet. Die älteren Handelswege dieses Tauschverkehrs mögen zwischen den Nordseeküsten und den Donauländern, spätere zwischen den Küsten des Schwarzen Meeres und der Ostsee, noch spätere zwischen dem Mittelmeer und der Nordsee gelegen gewesen sein. Eine ähnliche Ornamentik werden wir im Bereiche des Mittelmeeres im zweiten und in der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends kennen lernen: für die fortgeschrittensten Stufen

der nordischen Bronzezeit ist ein Einfluß des Südens auf den Norden sehr wahrscheinlich. Aber die Bronzezeit reicht im nördlichen Europa hoch hinauf und hat manche Entwickelungsstufen durchgemacht, ja sie knüpft gerade in der Ornamentik mit ihren Anfängen an ähnliche Ansätze der jüngeren Steinzeit an. Es scheint doch die Auffassung wohlberechtigt, daß gewisse Ornamente und Ornamentverbindungen allen südlichen Einflüssen vorausliegen und ein altes, sei es europäisches sei es arisches, Besitztum bilden. Die weitere Entwickelung des geometrischen Stils hat sich dann teils an verschiedenen Stellen selbständig vollzogen, teils ist sie im Norden, und zwar je später, in desto höherem Grade, unter den Einwirkungen höher entwickelter südlicher Kulturen, die wir erst später zu betrachten haben werden, vor sich gegangen. Sie hat hier lange gedauert, sich sehr reich entwickelt und ist endlich in hellen historischen Zeiten in seltsame Verzerrung ausgelaufen.

27. Gürtelschmuck aus der [illegible] Bronzezeit. [illegible]

Übergang. Zunächst wenden wir unsere Blicke nach dem Orient, wo uns eine Kunst entgegentritt, die dem Alter nach hoch in die nordische Steinzeit hineinragt und dabei in ihren Erzeugnissen beide Arten und Richtungen dortiger Kunst, die ornamentale und die figürliche, nebeneinander entwickelt. Denn auch hier spielt das Ornament eine große Rolle; indem es aber seine Motive zu großem Teile dem Pflanzenreich entnimmt, das der alten nordischen Ornamentik fremd blieb, gewinnt es an organischem Wesen und entwickelt sich zu mannigfaltigerem Formenreichtum und zu bedeutsamer Verwendbarkeit seiner Gebilde. Noch erstaunlicher aber sind die Leistungen der alten orientalischen Künste auf dem Gebiete der im Norden so früh aufgegebenen figürlichen Darstellung, die immer zunächst einen naturalistischen Zug hat. Und zwar heftet sich der Fortschritt nicht, wie man früher wohl glaubte, an Götteridole, statt deren anfangs formlose Naturkörper genügten, sondern an Flachbilder (Teppicharbeiten, auf Tongefäße aufgemalte Figuren, gefärbte Steinreliefs), endlich Rundfiguren. Die älteste ägyptische und assyrische Kunst hat uns wenig Götterbilder hinterlassen; sie begnügt sich fast ganz mit den Tieren und Menschen der Wirklichkeit. Der Natur werden die einfachen Bewegungen und Stellungen abgeschaut, in der Kunst die elementaren Zustände des Lebens wiedergegeben. Erst nachdem der Naturalismus einen höheren Grad von Vollkommenheit erreicht hat, gewinnt er die Fähigkeit und die Kraft, aus den symbolischen Typen, die bis dahin die religiöse Phantasie erfüllt hatten, ideale Charaktere zu schaffen. Diese Aufgabe in wahrhaft künstlerischer Weise zu erfüllen war freilich als Vorrecht den Griechen vorbehalten, dem alten Orient ist die Lösung nicht gelungen. Der Naturalismus und die symbolische Auffassung gingen hier unvermittelt nebeneinander her und beide dadurch einer langsamen Erstarrung entgegen. Im Verhältnis zur griechischen Kunst bewahrt die altorientalische für unser Auge stets den Schein des Unvollendeten, des Gebundenen, in seiner Entwickelung Abgeschlossenen.

28. Widderallee in Karnak (vgl. S. 29).

A. Der Orient.

1. Ägypten.

Der alte Glaube, ein wahrer Aberglaube, von der absoluten Unveränderlichkeit der ägyptischen Kunst hat durch die genaueren Forschungen unserer Tage seine Gültigkeit vollständig eingebüßt. Die ägyptische Kunst hat nicht allein während ihres vieltausendjährigen Daseins wiederholt einen Wechsel des Schauplatzes und mehrere Perioden der Blüte und des Verfalls erlebt, deren Spuren an den Denkmälern deutlich sichtbar sind, sondern auch eine innere Entwickelung durchgemacht, wenn auch nicht in dem gleichen Maße, wie die Kunst späterer Kulturvölker. Das ganze Dasein der Ägypter empfing Ziel und Regel vom Nilstrom, von der Natur des von ihm durchströmten Landes (Fig. 29). Auch die Kunst konnte das feste Gepräge, das dadurch gewohnheitsmäßig allen Lebensäußerungen aufgedrückt wurde, nicht verwischen. Immerhin gelten im Großen auch für die ägyptische Kunst die gleichen Gesetze, die die Kunstübung aller anderen Zeiten und Völker beherrschen.

29. Das Niltal. Steindorff

Wir unterscheiden mehrere **Perioden** der ägyptischen Kunstgeschichte, die sich an die allgemeine Gliederung der ägyptischen Geschichte eng anschließen. So sondern wir, abgesehen von der prähistorischen Epoche, die Kunst der **Frühzeit** (bis zur 3. Dynastie, etwa 3300—2840) und des **alten Reiches** oder der Pyramidenzeit (4. und 5. Dynastie, ungefähr 2840—2540) von der des **mittleren Reiches** (12. Dynastie, ungefähr 2000—1785). Zwischen dem alten und dem mittleren Reiche lagen Jahrhunderte inneren Verfalls (6.—11. Dynastie), in denen sich der Einheitsstaat in einzelne selbstständige Gaustaaten auflöste. Auf das mittlere Reich folgte

10. [illegible]

die etwa zweihundertjährige Zwischenherrschaft eines aus dem südlichen Palästina eingedrungenen Beduinenstammes, der Hyksos (13.—17. Dynastie, 1785—1580), die in der Kunst keine Spuren hinterlassen hat; denn die sogenannten Hyksosstatuen gehören der einheimischen Kunst der 12. Dynastie an. Dann erhob sich Ägypten in der Zeit des neuen Reiches (18.—20. Dynastie, 1580—1180) rasch zur Weltmacht. Nach einer libysch-äthiopischen Zwischenzeit (21.—25. Dynastie) beginnt unter den saïtischen Herrschern, seit 525 unter persischer Herrschaft, die Spätzeit (26.—30. Dynastie, 663—332). Innerhalb dieser großen Perioden leuchten als Glanzpunkte der Kunsttätigkeit hervor die Zeiten der 4. und 5. Dynastie mit der Residenz in Memphis bei Kairo, der zwölften (unter politischer Vereinigung des ganzen Landes) mit dem Mittelpunkt im Fajum am Mörissee, die der 18. Dynastie (Thutmosis, Amenophis, Königin Hatschepsowet, 1580—1380), mit der Reichshauptstadt Theben in Oberägypten — während die 19. Dynastie (Ramses II.) bereits einen Niedergang bezeichnet —, endlich die Zeit der letzten nationalen Dynastie, der 26. von Saïs in Unterägypten (Psammetich, Amasis). Alles in allem genommen ist die starre Einförmigkeit und Unveränderlichkeit, die früher als das unverbrüchliche Gesetz der ganzen ägyptischen Kunst ausgegeben ward, in Wahrheit nur der Ausdruck späteren Verfalles oder der allmählichen Verknöcherung, die allerdings in Ägypten, der sich gleich bleibenden Natur des Landes gemäß, in scheinbar ungebrochener Macht länger andauert als bei den beweglicheren Völkern Europas.

Die Frühzeit. Ausgrabungen der letzten Jahre zu Abydos, Naga-ed-Der, Kom-el-Achmar (Hierakonpolis), Nagade und anderen Orten Oberägyptens, ja ganz neuerdings auch in der Nähe von Memphis, haben uns eine Vorstufe der Kunst des alten Reiches kennen gelehrt. Auffallenderweise sind in den Werken dieser Frühzeit die besonderen Eigentümlichkeiten der ägyptischen Kunstsprache schon voll entwickelt, nur in der Technik, namentlich bei der Bearbeitung

11. [illegible]

31a. Männlicher Kopf. Kalkstein. Sammlung Flinders Petrie.

harter Gesteinsarten, ist noch eine gewisse Unsicherheit zu bemerken. Also liegt es klar zutage, daß die eigentlich schöpferische Zeit des ägyptischen Kunstlebens jenseits aller literarischen und monumentalen Überlieferung liegt. In der Tat sind ganz neuerdings in der Nähe von Kom-el-achmar Werke einer prähistorischen Zeit Ägyptens, die vor der 1. Dynastie lag, zum Vorschein gekommen. Die Wandmalereien eines Grabes (Fig. 30), in weiß, rot und schwarz ausgeführt, schildern große Nilbarken und ringsum das Leben am Lande, Menschen und Tiere, in deutlicher, aber höchst primitiver Bildersprache (vgl. Fig. 21), die beweist, daß die damaligen Bewohner Ägyptens auf der Stufe afrikanischer Naturvölker standen. Und doch enthalten

32. Statuette aus Granit. Leiden. (Wiedemann.)

33. Eröffnung eines Kanals. Grüner Schiefer.

diese Bilder manchen Keim der späteren ägyptischen Kunst. Es scheint, daß schon damals jene Formen erfunden wurden, die uns die historischen Perioden nur in fortgesetzten Umbildungen, allmählich in einem langsamen Auflösungsprozeß, vorführen. Schon damals wird auch jene eigentümliche Art der ägyptischen Zeichnung entstanden sein, welche mit den Augen eines Kindes zu sehen scheint, jene Art von Perspektive, welche die Gegenstände noch nicht in ihr richtiges örtliches Verhältnis zu bringen weiß, eine naive Hervorhebung der Hauptperson durch überragendes Maß. Kopf und Beine werden im Profil, die Brust in voller Breite dargestellt (Fig. 31. 58); das Streben nach möglichster Deutlichkeit im einzelnen siegt über die Wahrheit des Gesamtbildes und führt zu einem Kompromiß in der Zeichnung. Diese und ähnliche Züge sind der ganzen ägyptischen Kunst eigen; eben dadurch weisen sie auf eine lange Entwickelung zurück und setzen, wo sie uns in der Kunst des alten Reiches entgegentreten, den Bestand einer schon völlig eingebürgerten Ordnung und einer weit über ihre Wurzeln zurückliegenden Bildung voraus. Aus der Frühzeit selbst haben sich mancherlei Kunstwerke erhalten. Zu den ältesten bekannten Bildwerken gehört ein Kopf aus Kalkstein (Fig. 31a), der bereits mit erstaunlicher Schärfe den Rassentypus wiedergibt und in der scharfen Bildung des Auges eine vortreffliche Beobachtungsgabe beweist. In einem kleinen Sitzbilde (Fig. 32) erblicken wir einen Vorläufer der späteren Kolossalstatuen und Bilder von Göttern und Herrschern. Ein Relief (Fig. 33) zeigt uns den König bei der feierlichen Eröffnung eines Kanals ganz in der Gestalt und überragenden Größe wie in späteren Darstellungen. Staunenswert ist die scharfe Beobachtung und kunstfertige Durchführung in der Elfenbeinstatuette eines vom Alter gebeugten Königs von Oberägypten in reichem Gewande (Fig. 34).

34. Elfenbeinstatuette eines Königs. (Abyd. Britisches Museum.)

Ein besonders wichtiges Denkmal jener Frühzeit ist das kürzlich in Nagada aufgedeckte Grab des Königs Menes (Fig. 35), des ersten Herrschers der ersten Dynastie (um 3300). Es ist ein Ziegelbau von sehr bedeutender Größe. Dem eigentlichen Grabe gehört ein fester Bau mit fünf Kammern an, die für den Leichnam des Königs und für den Vorrat, der ihm

35. Grab des Königs Menes in Nagada. (Nach Borchardt.)

36. Vom Grabe des Menes.

mit ins Grab gegeben ward, bestimmt waren. Ein Kultusraum ist hier so wenig wie ein eigentlicher Wohnraum vorhanden: die Kammern dienen nur als Magazin. Nachdem das Grab gefüllt war, wurden sämtliche Türen vermauert und der ganze Bau mit einer festen kunstvollen Schale umgeben, deren aus- und einspringende, vielfach gegliederte Außenwand (Fig. 36) sich nach oben leise verjüngte. Die Pfeilerwand, nebst dem niedrigen Grenzmäuerchen ringsum machen den Eindruck starker Befestigung der Vorratskammern. Mehr noch als sonst ist es hier deutlich, daß dieser Grabbau nur den einfachen Keim enthält, aus dem sich die reicheren Grabanlagen der Folgezeit entwickelten.

Das alte Reich. Die Denkmäler des alten Reiches danken fast ausschließlich dem Totenkultus ihren Ursprung: die Totenstadt von *Memphis* (Sakkara) ist der Hauptschauplatz der künstlerischen Tätigkeit. Die *Grabbauten* zerfallen in Königsgräber, Pyramiden, und in Gräber vornehmer Privatleute, die mit einem arabischen Worte Mastaba (Bank) genannt werden.

Nach ägyptischer, übrigens auch sonst verbreiteter Anschauung war der Mensch ein Doppelwesen. Neben dem sichtbaren Menschen stand sein unsichtbarer Doppelgänger („Ka“, der römische Genius), der ihn durch das ganze Leben begleitete. Nach dem Tode blieb er nur durch die Fortdauer des Leibes mit der Erde in Verbindung. Obwohl aus feinerem Stoffe gebildet als der Mensch selbst, besaß doch der Ka alle Bedürfnisse und Leidenschaften des Menschen. Hunger und Durst waren ihm so wenig fremd wie Liebe und Haß. Deshalb mußten die Hinterbliebenen für sein Wohlergehen sorgen, damit der Ka ihnen zum Segen würde. Auf diesen Vorstellungen beruhte der ägyptische Totenkultus, der von jeher auf die Entwickelung der ägyptischen Kunst von dem größten Einfluß gewesen ist. Die Kunst hatte die Aufgabe den Leichnam vor der Zerstörung zu bewahren und auf diese Weise auch das ungetrübte Dasein des abgeschiedenen Körpers im Totenreiche zu schützen. In tief verborgener Kammer oder unterirdischer Gruft ruhte die Mumie. Der Eingang ward versteckt gehalten: ein fester Oberbau sperrte das Grab von der Außenwelt und ihren zerstörenden Einflüssen ab.

Die *Privatgräber* der Vornehmen, die **Mastabas** (Fig. 37), haben sich aus jenem Magazinbau, wie ihn das Menesgrab aufwies, entwickelt, indem sie eine Wohnstätte und einen Kultusraum für den Toten hinzufügten. Sie bilden einen niedrigen rechteckigen Ziegel- oder Steinbau (je nach dem Reichtum des Erbauers) mit schrägen Außenmauern und flachem Dach. An den Dämmen aus getrocknetem Nilschlamm, die ausgeführt werden mußten um den Segen des Stromes zu regeln und dauernd zu machen, hatten die Ägypter zuerst den Bausinn geübt. Die Böschungen der Dämme boten ihnen die Richtschnur für die Art, wie Mauern zu errichten waren; man gab ihnen durchgängig eine abgeschrägte Gestalt und verkleidete den ärmlichen Kern mit steinernen Platten. Wären Steinquadern das ursprüngliche Baumaterial gewesen, so hätten die Ägypter wohl, wie andere Völker, die Wände senkrecht gestellt und

37. Mastabas auf dem Grabfelde von Memphis. (Perrot-Chipiez).

nicht auch bei monumentalen Werken an der Bestattung festgehalten. Unter der Mastaba ward die Leiche in einen 8 bis 30 Meter tiefen Schacht versenkt, der meistens bis zur Höhe des Daches der Mastaba reichte. An der Ostseite bezeichnete eine in einer Nische angebrachte Steintür den Eingang zum Grabe und gleichzeitig zum Jenseits, das man sich im Westen gelegen dachte. Sie stellte die Pforte dar, die den Toten von den Lebenden schied, durch die er frei ein- und ausgehen konnte, falls die religiösen Vorschriften für die Erhaltung seines Doppelwesens erfüllt waren. Hier wurden die Opfergaben niedergelegt, hier sprach die Familie, nach Westen gewandt, die Gebete für das Seelenheil des Toten. Gelegentlich erweiterte sich diese Nische zu einem besonderen Kultusraum, in dessen Hintergrunde dann die Scheintür angebracht war. Hier stand bisweilen die Statue des Verstorbenen, im Begriff, auf den unterhalb angebrachten Stufen in das Grab hinabzusteigen, um sich der Opfergaben und aller der „schönen und reinen Dinge" zu erfreuen, die fromme Familienmitglieder ihm in Wirklichkeit oder in Nachbildungen geweiht hatten. An diesen Kultusraum schlossen sich der Serdab, das abgesonderte Zimmer, in dem die Statuen des Verstorbenen Aufnahme fanden, und je nach dem Umfange des Grabes noch andere Räume, die die Mastaba zu einer wahren Wohnung des Toten gestalteten. Von dem plastischen Schmucke der Mastabas, Reliefs und Rundbildern, wird später die Rede sein.

38. Mastaba in Sakkara. 6. Dynastie. Durchschnitt und Grundriß. (Nach Perrot.)

39. Gewölbter Gang in Bet-Challaf. 3. Dynastie. (Garstang.)

Erst in neuerer Zeit sind in den Gräbern der 3—6. Dynastie mehrfach gewölbte Gänge entdeckt worden, die bis hinab zur Grabkammer führen (Fig. 38). Das Tonnengewölbe ist im Keilschnitt ausgeführt (Fig. 39). Gelegentlich sichtbare Unregelmäßigkeiten in der Bildung des Keilschnittes scheinen darauf hinzuweisen, daß diese Wölbungsart erst allmählich mit voller Konsequenz ausgebildet ward.

Die Mastabas waren dicht um die Königsgräber oder Pyramiden geschart. Die ältesten nachweisbaren Gräber der Könige, alle in der Nähe von Memphis, stellen nur eine Abart der Mastaba dar. „Die auf die Mastaba folgende Phase der Entwickelung ist die Stufenpyramide. Die Entstehung einer solchen hat man sich so zu denken, daß der Kernbau der Mastaba außergewöhnlich hoch errichtet wurde, der Schalenbau aber niedrige Dimensionen behielt.

40. Entstehung der Pyramide aus der Mastaba. (Perrot.)

41. Stufenpyramide des Djeser bei Sakkara.

Dies würde ein zweistufiges Grab geben. Bei Umlegung weiterer Schalen von immer niedrigeren Abmessungen (Fig. 40) ergibt sich daraus die richtige Stufenpyramide, wie wir sie in der des Königs Djeser (3. Dynastie) bei Sakkâra (Fig. 41) vor uns haben. Diese hat sogar den oblongen Mastabagrundriß gewahrt, der erst in der für die Konstruktion der Schalen äußerst lehrreichen Stufenpyramide des Snefru bei Medum (Fig. 42) in das Quadrat übergeht." (Borchardt.) Außer dieser Stufenpyramide, die unvollendet geblieben ist, hat sich Snefru (der erste Herrscher der 4. Dynastie, um 2800) eine zweite Pyramide (die sog. rote Pyramide) bei Dahschur gebaut,

42. Stufenpyramide des Snefru bei Medum. (Mariette.)

durch die er der eigentliche Schöpfer des regelrechten Pyramidentypus geworden ist. Die südlich davon belegene Knickpyramide (mit flacherem Neigungswinkel in ihrem oberen Teile) scheint an den Anfang der Entwickelung zu gehören, ist aber noch nicht sicher datierbar. Von der 4. Dynastie an werden die Pyramiden häufiger, bleiben aber während des alten Reiches im wesentlichen auf das Totenfeld von Memphis beschränkt. Nach der 12. Dynastie (2000—1785) kommen sie kaum noch vor; die Pyramiden des mittleren Reiches (in Lischt, Illahun, Hawara) sind kleiner und auch in der Anlage vielfach abweichend. Zur Zeit der 20. Dynastie (12. Jahrhundert) wurden die Pyramiden nicht selten geplündert, unter der 26. (7. Jahrhundert) unter Hinzufügung mancher fremden Zutaten wieder restauriert.

13. Der große Sphinx mit den Pyramiden des Cheops und des Chephren. (Photographie.)

Nach den neueren Untersuchungen, denen Herodots Bericht für die technische Seite der Baugeschichte entspricht, ward der Bau in folgender Weise ausgeführt. Über der nach Art einer Mastaba angelegten Grabkammer mit dem Eingang von Norden erhob sich der Stufenbau genau nach den Himmelsrichtungen orientiert. Zunächst ward er in mäßigen Größenverhältnissen begonnen, wuchs dann aber, so lange der König lebte, nach Art von Jahresringen zu immer größerer Höhe. Dabei wurde jedoch nicht selten der erste Entwurf geändert, An- und Umbauten entstanden im Innern, und der äußere Mantel mußte erweitert werden (Pyramiden von Sakkara und des Mencheres). War der König gestorben, so wurde der Stufenbau von oben nach unten mit Kalksteinquadern (bei der Pyramide des Mencheres in den unteren Teilen mit rotem Granit) verkleidet und dem Werke die Gestalt der abgeschrägten zugespitzten Pyramide gegeben. Demgemäß wechselt die Höhe der in fünf Gruppen errichteten Pyramiden, weil sie sich nach der jeweiligen Regierungsdauer des Königs richtete. Die drei größten Pyramiden, des Cheops, Chephren (Fig. 13) und Mencheres (Mykerinos), bilden den Stolz der 4. Dynastie (seit 2840). Von ihnen ist die des Chufu oder Cheops, deren innere Einrichtung teilweise leicht zugänglich ist

14. Durchschnitt der Pyramide des Cheops.

Fig. 44), am bekanntesten. Die Aussparung hohler Räume über der Königskammer sollte wohl zu deren Entlastung dienen, wenn auch die Einzelheiten der Anlage diesem Zwecke nicht ganz entsprechen. Dagegen beweist die vollkommene Fügung und Glättung der Steinblöcke im Inneren am besten, wie hoch schon in den Anfängen des dritten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung das technische Können der Ägypter gestiegen war. Die einfache Form der Pyramiden von Gise, deren Wirkung ganz auf ihrer Kolossalität und ruhigen Würde beruht, bleibt typisch. Sie wiederholt sich in allen Größen, von der riesigen, beinahe die Höhe des Straßburger Münsters erreichenden Cheopspyramide bis zu den tragbaren Zwergpyramiden, die so häufig in ägyptischen Gräbern gefunden werden.

Erst in neuester Zeit ist die Untersuchung der Pyramiden von diesen selbst auf ihre nächste Umgebung ausgedehnt worden. So ist kürzlich in Abusir, südlich von Gise, der zu der Pyramide des Newoserre (5. Dynastie, um 2650) gehörige Grabtempel mit seinen Nebengebäuden aufgedeckt. Ähnliche Anlagen gehörten zu jeder Pyramide. Von dem Tempelhofe führte ein Torbau (Pylon) zu einem langen gedeckten Gange, der die Verbindung der Pyramide und ihres Tempels mit dem „Taltempel" herstellte, d. h. der Baugruppe, die am Ufer des Nils während seiner Überschwemmungsperiode gelegen war und so den Zugang zum Heiligtume von der großen Wasserstraße her vermittelte (Fig. 45). So hat sich auch der sog. Sphinxtempel in Gise (Fig. 43) als der „Taltempel" der Chephrenpyramide herausgestellt. Es ist ein schwerer Steinbau; außer einigen Nebenkammern und Verbindungsgängen bilden zwei durch einfache Granitpfeiler gestützte Räume, der vordere quer vor den anderen gelegt, die wesentlichen Teile. — Ganz eigenartig sind die Kultplätze des Sonnengottes Re. In seinem Heiligtum zu Abu Gorab (Fig. 46) erhob sich auf einem mastabaförmigen Unterbau ein gewaltiger Sonnenobelisk. Neben den Pyramiden bildeten überhaupt die Obelisken, von gleicher Einfachheit der Form wie jene, einen der hervorstechendsten Züge in dem Landschaftsbilde des weiten, flachen Niltales; sie hatten ihren Platz besonders vor den Torbauten der Heiligtümer.

45. Pyramiden und Umgebung. (Borchardt. D. Or.-Ges.)

Die verhältnismäßige Seltenheit erhaltener Tempelreste des alten Reiches (man pflegte damals meistens mit Luftziegeln zu bauen und hölzerne Säulen anzuwenden) hat auch verschuldet, daß von Pfeilern und Säulen aus dieser Epoche nur weniges auf uns gekommen ist. Dies reicht indessen aus, um das Vorhandensein dieser wesentlichen Architekturglieder auch für jene Zeit festzustellen. Von Pfeilern ist freilich nur der viereckige in Gräbern nachweisbar, doch waren sicherlich auch andere Pfeilerformen schon damals üblich. Mit Sicherheit läßt sich

46. Heiligtum des Re. (Borchardt.)

erweisen, daß das alte Reich bereits die später üblichen drei Säulenformen, aus einheimischen Pflanzen entwickelt, kannte, die **Lotussäule** (Fig. 47), die **Papyrussäule** (Fig. 48) und die **Palmensäule** (Fig. 49). Bei allen erhebt sich auf einer niedrigen Basis der Schaft, vom Pflanzenkapitell bekrönt; über diesem leitet eine Platte (Abakus) zu dem Hauptbalken über. Lotus- und Papyruskapitell zerfallen nun in je zwei Hauptarten: entweder bestehen sie nur aus einer einzigen Blume, die bald als Knospe bald als voller Blütenkelch erscheint, oder aus einem Bündel von Knospen oder Blüten. Diesen beiden Hauptgattungen des Kapitells entspricht auch der Schaft der Säule: dort ein einzelner Pflanzenstengel, hier ein durch Bänder zusammengehaltenes Bündel; je nach den Bestandteilen des Kapitells bald runde Lotusstengel, bald dreikantige Papyrusstengel. An der Papyrussäule erscheint überdies der eingezogene Fuß des Schaftes über der Basis mit Wurzelblättern der Papyrusstaude umhüllt (vgl. Fig. 78 u. 79).

47. Lotusbündelsäule mit Knospenkapitell aus Abusir.

48. Papyrussäule mit Knospenkapitell.

49. Säule mit Palmenkapitell.

50. Chephrenstatue.

Gleich den meisten Bauwerken hängen auch die ältesten Werke der bildenden Kunst mit dem Totenkultus zusammen. Von Anfang an beherrscht die Plastik und Malerei der Ägypter, wenn auch die besondere Art der Perspektive und die silhouettenartige Zeichnung aller ägyptischen Kunst gemeinsam ist, eine doppelte Strömung. Die eine, die man höfische Kunst nennen darf, die Kunst der Herrscher und der Vornehmen, zeigt einen gehaltenen, gebundenen Charakter und eine hergebrachte Stellung: eine feste Tradition beherrscht sie. Diesen Stil zeigt in klassischer Weise die berühmte Chephrenstatue (Fig. 50), in der sich, wie kaum in einer anderen Königsfigur, der Sinn der Ägypter für monumentale Wirkung offenbart. Nur der kleinere Teil der Statuen war, wie diese, in Tempeln allgemein sichtbar aufgestellt, die meisten waren Porträtbilder, die, sobald sie des Künstlers Hand vollendet hatte, in die heimlichen Nischen und Gemächer (Serdab) der Mastabas eingebettet und für immer profanen Augen entzogen bleiben sollten. Bilder der Verstorbenen, ersetzen sie gleichsam die im Sarkophage bewahrte Mumie und dienen dazu, dem abgeschiedenen Wesen, das selbst körperlich an die Fortdauer des Leichnams selbst oder seines Vertreters im Bilde gebunden ist, den Verkehr mit dem wirklichen Leben stetig zu unterhalten. Diese Grabstatuen (oft in mehreren Exemplaren vorhanden) würden aber ihren Zweck nicht erfüllt haben, wenn sie keine Treue in der Wiedergabe der Gestalt des Verstorbenen gezeigt hätten. Man erkennt die einzelnen Per-

3,7

51. Prinz Rahotep und Prinzessin Nofret aus Medum. Kalkstein. Kairo. (Mariette.)

Persönlichkeiten in wiederholten Abbildungen selbst dann wieder, wenn sie vom Künstler verschieden im Alter geschildert werden. So kam die Bildnistreue nicht durch den inneren Drang des Künstlers, sondern durch zwingende religiöse Gründe in die altägyptische Kunst. Auch noch in späteren Zeiten bleiben die Porträtbilder die Glanzleistung der ägyptischen Kunst. Eine kostbare Probe dieser Kunst aus dem alten Reiche bieten die Statuen des Prinzen Rahotep und seiner Gemahlin, der schönen Nofret (Fig. 51); die Farbigkeit erhöht den Reiz und das sprechende Leben der Figuren, die wie alle ägyptischen Statuen nach den strengen Regeln der „Frontalität“, einer symmetrisch gestalteten Vorderansicht, komponiert sind. Neue Ausgrabungen in Kom-el-achmar (Hierakonpolis) haben eine hohe technische Vollendung der Ägypter auch im Erzguß schon für den Beginn des alten Reiches klargestellt. Eine größere und eine kleinere Statue in der üblichen Stellung (Fig. 31), König Phiops (6. Dynastie) und seinen Sohn darstellend, zeichnen sich durch lebendige Wiedergabe und durch die Kunst aus, mit der die nur 1—5 Millimeter dicken Erzplatten gehämmert sind, um dann an einen Holzkern genagelt zu werden (Fig. 52).

Neben der höfischen Kunst geht die **Volkskunst** her. Das Gebiet ihrer Darstellungen sind die niederen, von den Königen und Vornehmen streng geschiedenen Stände mit ihren mannigfaltigen Beschäftigungen. Hier herrscht ein weit freierer Stil, eine ungehemmtere Erfindungskraft, eine unmittelbare naive Wiedergabe der äußeren Erscheinungen. Schon die ältesten statuarischen Werke, von denen wir eine anschauliche Kunde besitzen, zeigen ein reiches Maß äußerer Naturtreue. Die Statuen und Statuetten sind so charakteristisch aufgefaßt, daß sie als Figuren aus dem Volksleben gelten können. Außer dem Schreiber im Louvre (Fig. 53), der mit untergeschlagenen Beinen dasitzt und durch die Bemalung des Körpers sowie die künstlich eingesetzten Augen (weißer Quarz mit einem

52. Von einer Erzstatue des Königs Phiops aus Kom-el-achmar. Kairo.

53. Der Schreiber. Kalkstein. Louvre.

54. Der „Dorfschulze“. Holz. Kairo.

55. Priester. Kalkstein. Kairo. (Rayet.)

56. Lastträger. Kalkstein. Kairo.

57. Bierbrauer. Kalkstein. Kairo.

durchsichtigen Bergkristall als Augapfel auf einem Erzplättchen, einen so lebendigen Eindruck macht, sind besonders die Holzstatuen des „Dorfschulzen“ (Fig. 54) und seiner vermeintlichen Frau, von Mariette in einem Grabe zu Sakkara gefunden, berühmt. Freilich war der „Dorfschulze“, der nach Fig. 31 zu ergänzen ist, ein hoher Beamter (Ranofer), so daß hier einmal der volksmäßige Stil über seinen eigentlichen Bereich hinausgegriffen hat. Ein zweiter sitzender Schreiber, ein knieender Priester (Fig. 55), der Zwerg Chnemhotep, der Knabe mit dem Sack auf dem Rücken, der Lastträger (Fig. 56), der Bierbrauer (Fig. 57) und eine Menge ähnlicher aus dem Leben gegriffener Gestalten stehen jenen ebenbürtig zur Seite. Nicht nur die Köpfe offenbaren entschieden individuelle Züge, auch in der Behandlung des Rumpfes und der Glieder entdeckt man das Streben nach lebenstreuer Auffassung. Bei sitzenden Figuren werden die Beine auseinander gehalten, bei stehenden der linke Fuß vor den rechten gesetzt; die Arme hängen nicht am Leibe herab, sondern zeigen mannigfache Bewegungen. Gemäß der im alten Reich üblichen Tracht überragen die nackten, höchstens mit dem knappen Schurz bekleideten Gestalten an Zahl und an künstlerischer Durchbildung die Gewandfiguren. Der scharf naturtreue Zug in der ältesten ägyptischen Kunst befremdet nur, weil uns ihre Vorgeschichte nicht mehr bekannt ist. Tritt er uns nun auch hier am reichsten und treffendsten entgegen, so stirbt er doch keineswegs später ab. Vielmehr geht durch alle Perioden der ägyptischen Kunstentwickelung die volksmäßige, naturalistische Richtung, die ihre Stoffe aus dem Leben greift, wenn auch nicht immer in gleicher Stärke verfolgt, neben der offiziellen Kunst her, die es zum großen Teil mit der Wiedergabe oder Verherrlichung der Verstorbenen zu tun hat. Letzteren Darstellungen fehlt gemeiniglich die Beseelung, die tiefere Stimmung. Sind sie bewegt, so liegt der Grund dazu nicht in innerer Leidenschaft, in einem energischen Wollen: sie äußern eine Tätigkeit, zu der Muskelkraft genügt, bei deren Vollbringen die Empfindung sich kaum regt. In der Regel aber beharren sie in vollkommener Ruhe. Daher drohte die Gefahr der Erstarrung.

Der Stoff der Bildwerke des alten Reiches war, wenn auch hartes Gestein schon in ältester Zeit nicht ganz fehlt, doch meistens Holz oder ein weicher Kalkstein. Als gewaltiges Werk, teilweise aus dem lebendigen Felsen herausgemeißelt, zeugt für die Kunst des alten Reiches der große Sphinx an der Pyramide des Cheops (Fig. 47), falls er nicht, wofür manches spricht, erst dem mittleren Reich angehören sollte. Er stellt den König unter dem Bilde eines Löwen mit Männerkopf dar und symbolisiert so die Macht des Pharaos. Erst spätere Zeiten haben in diesem Löwengebilde das Abbild des Sonnengottes Harmachis erblickt. Die anderen beiden Stoffe, Holz und Kalkstein, setzten der Bearbeitung keine Hemmnisse entgegen und waren somit der Entfaltung möglichster Naturtreue förderlich. Die Holzstatuen sind noch freier in der Behandlung als die Kalksteinbilder. Mannigfache Mittel standen bereit, die natürliche Wirkung zu erhöhen. Die Statuen wurden gefärbt, die Holzstatuen mit feiner Leinwand überklebt und mit einer dünnen Gipsschicht überzogen, wodurch alle Flächen eine größere Rundung gewinnen; die Augen wurden besonders eingesetzt. Die durchgängige Färbung (Männer meistens braun, Frauen gelb) trägt wesentlich zur Lebendigkeit der Wirkung bei. Dies gilt auch von den bemalten Flachreliefs, die das Innere der Grabkammern schmücken. Das ganze Leben des Verstorbenen zieht in diesen Reliefs an unseren Augen vorüber. Wir sehen ihn seinen Beschäftigungen nachgehen, wir beobachten seine Diener bei der Feldarbeit und lernen seinen Besitzstand, die Herden auf den Wiesen, das Wild im Walde, die Fische in den Teichen kennen. So erfreut sich der abgeschiedene Körper noch an dem Scheine des Lebens.

4,5 Diese Bilder überraschen durch die vollkommene Wahrheit der Schilderung. Namentlich gilt das von den Tierfiguren (Fig. 58), die auch in den Malereien dieser Zeit mit großer

Lebendigkeit wiedergegeben werden (Fig. 59). Aber auch die Köpfe der Menschen sind höchst individuell gebildet und bieten große Abwechselung. Dabei zeigt sich auch hier ein durchgängiger Unterschied in der Darstellung von Hoch und Nieder. Die Könige und Großen bewahren die offizielle Haltung, jene Mischung von Profil in Kopf und Beinen und von Vorderansicht im Körper (S. 13), während das niedere Volk in Stellung und Bewegung völlig frei ist. Das Vermögen scharfer Beobachtung der Natur wird nur durch die Ehrfurcht vor den Mächtigen beschränkt. Eine große technische Gewandtheit spricht aus allen Darstellungen. 3. 12

58. Antilopenträger. Aus Sakkara. Kalkstein. Kairo. (Mariette.)

59. Gänse. Malerei aus einem Grabe zu Medum. (4. Dynastie.) Kairo.

60. Bärtiger Sphinx aus Tanis. Kairo. (Mariette.)

61. Statue Amenemhets III. aus dem Fajum. Kairo.

Das mittlere Reich. Die Kunst des mittleren Reiches hat ihren Mittelpunkt im Faijum [illegible], setzt im allgemeinen die des alten Reichs fort, doch zeigt sich [illegible] im Wechsel des Materials. Neben dem gefügigen Kalk- und dem weichen Sandstein treten jetzt mehr als bisher Syenit und harte [illegible] aus Oberägypten herbeigeschafft, Granit und Basalt. Diese harten Gesteine ließen sich mit den überlieferten einfachen Werkzeugen schwer bearbeiten, jedoch erwarben die Künstler schnell eine große Fertigkeit und Vollendung in ihrer Behandlung. Mit der Neigung zur Überwindung äußerer Schwierigkeiten steht das Auftreten von Kolossalstatuen (z. B. Amenemhet III.) in gewissem Zusammenhange.

62. Usertesen I. Aus Lischt. Kalkstein. Kairo.

Das mittlere Reich bietet uns, während wir aus dem alten Reiche Götterdarstellungen fast nur in Relief (Abusir) kennen — einige hochaltertümliche Statuen des Gottes Min finden sich allerdings —, die ältesten erhaltenen Götterstatuen, die ernst und würdig im Ausdruck sind (Hathorstatue in Berlin). Die zahlreichen Königsstatuen aus hartem Gestein, besonders aus der Zeit der 12. Dynastie, sind [illegible], [illegible] die Backenknochen treten mehr hervor. Der Ausdruck der Köpfe ist entweder ernst oder er zeigt einen [illegible] Versuch zum Lächeln. Dem ernsten Typus gehören sämtliche Bilder des Labyrinthbauers Lamares (Amenemhet III.) an, auch die sogenannten Hyksosstatuen, die eben diesen König darstellen; ebenso der bärtige Sphinx aus Tanis (Fig. 60). Den freundlicheren Ausdruck zeigt beispielsweise ein Sitzbild Sesostris' (Usertesen I., Fig. 62). Ein meisterhaftes Werk der ägyptischen Kunst dieser Zeit ist eine Statue Amenemhets III. aus dem Faijum, aus Sandstein gearbeitet (Fig. 61). [illegible]

63. Ringerszenen. Teil eines Wandgemäldes in Benihasan. (Woermann.)

läßt sich ein Unterschied in der Darstellung jugendlicher und älterer Männer beobachten. Jene geben Anlaß zu einer mehr idealisierenden Auffassung (Fig. 61. 62), die älteren werden realistischer durchgeführt (Fig. 60). Die volksmäßige Kunst ist schwächer, aber auch jetzt noch durch einzelne treffliche Werke vertreten; im ganzen läßt die Frische etwas nach.

Neben den *Reliefs*, die im Innern der Gebäude flach, an den Außenwänden um der deutlicheren Wirkung willen als Hohlreliefs (reliefs en creux, das heißt Reliefs mit scharfen Umrissen in die glatte Fläche hinein vertieft) behandelt werden, finden sich auch *Wandgemälde* auf mörtelbeworfener Fläche. Mit welcher Sicherheit die Szenen des Lebens in all ihrer rasch wechselnden Mannigfaltigkeit beobachtet und in flotter, fast kinematoskopischer Skizze wiedergegeben wurden, dafür bieten die Ringerszenen einer bemalten Wand in Beni Hassan (Fig. 63) ein treffliches Beispiel. Nur selten treten in dieser Zeit Kriegsbilder auf, dann mit deutlicher Trennung der einzelnen Szenen; fremde Völker werden in ihrer Eigentümlichkeit charakterisiert.

3,12

64. Schmuckkränze aus Dahschur. (De Morgan.)

65. Kleine Pyramide. Dahschur. (Maspero.)

Auch die *Kleinkunst*, die überhaupt eine Stärke der ägyptischen Kunst bildet, ist schon im mittleren Reich in hervorragenden Leistungen vertreten; so in den Schmucksachen von Dahschur, aus der Zeit Amenemhets III. (2. Hälfte des 19. Jahrhunderts). Da finden sich beispielsweise Brustgehänge aus Gold, durchsichtig gearbeitet, so daß ein Zellenmosaik von bunten Steinen (Lapis Lazuli, Cornalin und Smaragd), von Goldstreifen umsäumt, entsteht; oder überaus fein und geschmackvoll gearbeitete Schmuckkränze aus Gold und Steinen (Fig. 64).

Auf dem Gebiete der *Baukunst* sind Tempel auch noch in dieser Periode nur in spärlichen Trümmern erhalten. Die Pyramiden kommen im Laufe des mittleren Reiches ab; eine kleine Pyramide dieser Zeit, die nur noch leise an die alten Kolossalbauten erinnert, findet sich in Dahschur (Fig. 65). Entsprechend der Dezentralisation des Reiches und der wachsenden Macht der Gaufürsten setzen jetzt die Großen ihren Stolz darein, ihre Gräber in ihren eigenen Gauen anzulegen. An die Stelle der Mastabas treten mehr und mehr *Felsengräber*, von sehr verschiedenem Grundplan, mit teilweise gewaltigen Felskammern (Siut, Benihassan). Die einzelnen *Pfeiler- und Säulenbildungen* des alten Reiches machen mannigfaltigeren Gestaltungen Platz. Vielleicht schon älteren Ursprungs ist die sogenannte protodorische Säule (Fig. 66), die als eine mehr vereinzelte Erscheinung an den Felsgräbern von Benihassan

1,5

(Fig. 67; 12. Dynastie, seit 2000) vorkommt. Sie ist aus dem vierseitigen Pfeiler entstanden, der durch Abfasung zunächst zur acht-, dann zur sechzehnseitigen Säule wird. Auf einem platten, rundlichen Fuß erhebt sich die sechzehnseitige, leicht gefurchte Säule, mit einer einfachen viereckigen Deckplatte gekrönt. Der Name, den man dieser Säulenform gegeben hat, bringt die Verwandtschaft mit der dorischen Säule der Griechen in Erinnerung, doch ist nur eine äußerliche, nicht einmal vollständig zutreffende Ähnlichkeit vorhanden (vor allem fehlt der dorische Echinos); keineswegs darf man in ihr ein von den Griechen benutztes Vorbild erkennen. Besonders beliebt ist im mittleren Reiche die ja auch schon früher (Fig. 47) nachweisliche Rundbündelsäule mit Knospenkapitell, deren Stamm aus mehreren zusammengebundenen Stengeln besteht; aber auch die Säulen mit dem Papyruskapitell (Fig. 45) und die mit dem Palmenkapitell (Fig. 49) finden sich häufig; ja vielleicht gehören schon die Anfänge der später so beliebten Säulen mit dem Hathorkapitell (vgl. Fig. 050) in diese Periode.

66. Sog. protodorische Säule von Benihassan.

67. Felsgräber von Benihassan. (Mariette.)

Das neue Reich. Nach der Zwischenherrschaft der Hyksos setzt um 1580 das neue Reich ein mit der Hauptstadt Theben als Mittelpunkt, wo starke, auf ihre kriegerische Macht gestützte Herrscher den alten Feudalstaat brechen. Das Gebiet des „hunderttorigen“ Theben (Fig. 68) greift auf beide Ufer des Nil über. Es umfaßt am linken Ufer unterhalb des steilen Wüstenrandes die Totentempel von Deir-el-Bahri, Gurna und Medinet Habu, den Tempel Amenophis' III. und das Ramesseum, sowie große Gräberanlagen in den Bergen: in der flachen Ebene des rechten Ufers zeigen die Orte Luksor und Karnak das alte Stadtgebiet an. Also gegen Westen, dem Sitz der Totenwelt, lagen die Gräber, östlich vom Fluß die Stadt der Lebenden. Eine straffere Zentralisation des Staates von diesem Mittelpunkt aus tritt ein und unterdrückt Sonderbestrebungen; statt dessen werden die einzelnen Herrscher alsbald seit der 18. Dynastie auch für die Kunst bestimmend. Ägypten ward eine Weltmonarchie und drang wiederholt siegreich in Asien vor: es wußte seine syrischen Eroberungen mehrere Jahrhunderte zu behaupten und stand dadurch fremden Einflüssen leichter offen. Ähnliche Zustände wie in Assyrien verliehen auch der Kunst einen verwandten Charakter: wahrscheinlich entlehnte sie sogar den assyrischen Werken einzelne Motive, Volute, Flügelgestalten und andere; die in der assyrischen Kunst besonders beliebte Rosette findet sich schon am Kopfschmuck der Nofret (Fig. 51). Der höfische Charakter überwiegt, die Bilder erscheinen zum größten Teil zur Verherrlichung der mit den Göttern eng verbundenen Könige bestimmt; [illegible] von Künstlern

unerschöpflichen Stoff bieten. Schlachtenschilderungen, im alten und mittleren Reich noch selten, nehmen jetzt einen breiteren Raum ein, aber anstatt klar geschiedener Szenen greift ein Durcheinander von Szenen und Figuren um sich (vgl. Fig. 95). Historische und mythologische Stoffe werden beliebt, während die Kunst des alten Reiches ausschließlich, die des mittleren vorwiegend das harmlose Privatleben schilderte. In den Zügen der Götter und der Könige ist ein schon im mittleren Reich angestrebtes stereotypes Lächeln zu vollem Durchbruch gekommen. Die Tracht wird voller und reicher.

68. Karte des alten Theben. (Steindorff.)

Die Architektur empfängt jetzt ihren Abschluß und strahlt im üppigsten, durch Polychromie verstärkten Glanze. Haben sich auch, wie bereits bemerkt, aus den älteren Perioden nur geringe Tempelüberreste erhalten, so ist es doch nicht zweifelhaft, daß das neue Reich nur die Formen beibehielt, die die Natur des Landes und die religiöse Sitte unauslöschlich der Architektur aufgeprägt hatten. Die Häuser wurden, soweit nicht Holzstäbe und Binsengeflecht für einfache Hütten ausreichten, aus ungebrannten Lehmziegeln errichtet, Türen und Fenster mit Holzbalken umrahmt, das Ganze häufig mit mächtigen Palmstämmen überdacht. Bei Tempeln und anderen ansehnlicheren Bauten behielt man die althergebrachte Böschung der Wände bei, selbst dann als durchgängig Quadern zum Bau verwendet wurden. An den Tempelfassaden zeigen sich die Grundzüge deutlich verkörpert.

Die Fassade (Pylon, das heißt Torbau, vgl. Fig. 648) besteht aus zwei turmhohen Flügeln, zwischen die sich ein niedriger Eingang schiebt, oben in der Hohlkehle mit dem schon im alten Reich vorkommenden Symbol des Sonnengottes (Fig. 69) geschmückt. Der in diesem Symbol ausgeprägte Sinn für stilistisch wirksame Behandlung wirklicher Formen kehrt überall wieder, z. B. in dem gemalten „Geier von Oberägypten“ in Der-el Bahri (Fig. 70). An dem Pylon sind

69. Der geflügelte Sonnengott.

die Mauern (des Pylons) abgeschrägt, oben durch ein mit Ansätzen regelmäßig wiederkehrendes Gesims, das aus Hohlkehle und Wulst besteht, geschlossen, zu beiden Seiten mit Rundstäben gesäumt, Nachfolgern der mit Bändern umschnürten Schilfstäbe der alten Schilfarchitektur. Die Wand, vollständig mit Schriftzeichen (Hieroglyphen) und bemalten Hohlreliefs von kräftiger Schattenwirkung bedeckt, erinnert an einen aufgespannten Bilderteppich und erscheint als die schmuckreiche Verkleidung der dahinter befindlichen Mauer. Auf diese Anordnung und Dekoration der Tempelfassaden übte die Entfaltung des Gottesdienstes großen Einfluß.

70. Der Geier von Oberägypten. Deckenmalerei. (Karnak.)

Der ägyptische Tempel ist seiner Anlage nach aus dem Wohnhause hervorgegangen, das im wesentlichen dreiteilig ist (Fig. 71). Auf eine Vorhalle folgt ein quer hingelagerter Saal, sodann ein drittes, in die Tiefe sich erstreckendes Gemach, das auch wohl mehrgeteilt ist. Ein Hof vor der Halle, verschiedene Nebenräume (Schlafzimmer, Küche, Dienerwohnungen), oft auch ein Garten, vervollständigen das Haus, das in geräumigerer Anlage und reicherer Ausstattung sich zum Palast erweitert (Palast Amenophis' III. südlich von Medinet Habu, Amenophis IV. zu Tell-el-Amarna). Dieser Anlage entspricht im ganzen der Tempel als „Haus des Gottes" (Fig. 72). Jedoch ist er kein festgeschlossener Bau, sondern umfaßt ein ganzes System von offenen und geschlossenen Räumen. Er läßt sich mit einer geschmückten Straße vergleichen, die durch eine Reihe von Höfen bis zu dem innersten, für die Augen des Nichteingeweihten verborgenen Heiligtume führt. Den Zugang zum Tempelbezirke säumten zu beiden Seiten liegende Sphinxe oder Widder; bald sind es Sphinxe mit männlichen (Androsphinx, vgl. Fig. 69) oder Widderköpfen (Kriosphinx), bald liegende Widder (Fig. 28), meistens mit dem Bilde des Königs zwischen den Vorderbeinen. So als Wächter an der Tempelstraße aufgereiht erzielten sie eine bedeutende dekorative Wirkung. Auf diesem Wege gelangte die Prozession zu der Tempelfassade, vor der Obelisken oder Kolosse standen und die bei festlichen Anlässen mit farbigen Wimpeln auf hohen Masten geschmückt ward; sodann durch das Tor in den offenen, an drei Seiten von Säulenhallen umgebenen Hof (Peristyl), dessen Wände mit Königstaten und Göttergeschichten bedeckt waren. Ein Pylon schloß den Hof ab und leitete in einen zweiten bedeckten Säulensaal (Hypostyl), in dem meistens (zuerst unter Thutmosis III.) eine höhere mittlere Säulenreihe wiederum die Straße bezeichnete; die größeren Säulen trugen dann eine erhöhte

71. Ägyptisches Wohnhaus. (Borchardt.)

72. Tempel des Chons bei Karnak. (Borchardt.) A–H Schatzkammern u. dergl.

73. Durchschnitt des Säulensaales im Amontempel zu Karnak.

Decke, so daß eine Art höheres Mittelschiff entstand, dessen in weiten Fenstern geöffnete obere Wände dem Saale sein Licht zuführten (Fig. 73). Hier tritt dem Beschauer in der ganzen Ausschmückung am deutlichsten die Auffassung des Tempels als eines Abbildes der Welt, wie sie dem Ägypter erschien, entgegen. Von dem Boden, der mit seiner Pflanzendekoration das überschwemmte Nilland darstellte, wächst der ebenfalls in all seinen Gliedern und seiner Bemalung der Pflanzenwelt nachgebildete Säulenwald empor, dessen dichtgedrängte mächtige Stämme einem Urwalde gleichen (Fig. 74). Über dem Ganzen schwebt die Decke, durch Sterne als Abbild des Himmels bezeichnet. Auf den Säulensaal, der in dieser Gestalt das Vorbild des „ägyptischen Saales" der hellenistischen Zeit und der Basilika bildet, folgen noch weitere Säulenhallen mit kleineren Räumen zur Seite, bis endlich das kleine, dunkle, nur dem König oder Oberpriester zugängliche Allerheiligste (Sekos) erreicht wird, in dem hinter Vorhängen das geheimnisvolle Götterbild in einer Barke ruhte. Der große Tempel des Amon zu Karnak in Theben, dessen Anfänge in die Zeit der 12. Dynastie (2000—1785) fallen und der nachmals von den Pharaonen der 18. und 19. Dynastie (seit 1580) erweitert ward (Fig. 74), gibt ein Bild der vielverzweigten, ausgedehnten Anlage eines ägyptischen Tempels; sie wiederholt sich, wenn auch in beschränktem Maße, in dem kleinen Tempel des Chons in Karnak (Fig. 72). Selbst wo die Beschaffenheit des Bodens, das Vordringen der Felsen bis an die Nilufer, den Plan des Tempels bestimmte, wurde doch gern der übliche Grundriß festgehalten, wie das der Tempel von Gerf Husen (Fig. 75) in Nubien zeigt. Der hintere Teil des Tempels ist hier in den Felsen gehauen, der Grotte aber ein freier Hof vorgebaut.

2,3

2,4. 5

74. Säulenhalle in Karnak.

75. Grottentempel zu Gerf Husen. (Perrot-Chipiez.)

Die Wirkung der ägyptischen von festen Mauern umschlossenen, nur in den Pylonen in die Höhe strebenden Tempelanlagen beruht weder auf einer Geschlossenheit der Anlage, noch auf festen Verhältnissen der einzelnen Bauglieder zueinander, sondern neben dem reichen Farbenschmuck auf dem Eindruck der gewaltigen breit hingelagerten Massen, der mit der weiten umgebenden Ebene zusammenstimmt. Wo es sich darum handelte, höher gelegene Punkte mit Bauwerken auszustatten, wußten die Ägypter auch andere Mittel anzuwenden. So erschienen völlig abweichend von den großen Tempelanlagen in Luksor (Fig. 76) und Karnak, überhaupt

76. Tempel in Luksor.

77. Tempel von Elephantine. (Perrot Chipiez.)

78. Papyrusbündelsäule mit Knospenkapitell. Luksor.

78a. Glatte Papyrussäule mit Knospenkapitell. Medinet Habu (Ramses II.). (Perrot Chipiez.)

79. Papyrussäule mit offenem Kelch. Karnak (Ramses II.).

80. Ägyptische Ziersäule. 18. Dynastie.

von der [illegible] Weise, andere kleinere, kapellenartige Bauten, rechteckige [illegible], von einer schmalen offenen Halle umgeben. Der erst im vorigen Jahrhundert zerstörte Tempel auf der Insel Elephantine bei Syene (Assuan), von Amenophis III. (18. Dynastie, um 1400) erbaut, veranschaulicht am besten diese Bauart (Fig. 77). [illegible] Sockelmauer [illegible] sich die Halle; nur den Eingang, zu dem eine Treppe [illegible], [illegible] Säulen, [illegible] ward das Gesims, das mit einer kräftigen Hohlkehle abschloß, von [illegible] Pfeilern getragen. Den anmutigen Bau umzog einst ein [illegible]. Der [illegible] Anklang an griechische Tempel mit ihrer freien Ringhalle von Säulen darf nicht zu dem Glauben an einen Zusammenhang verleiten. Jene kleinen Tempel danken neben ihrer hohen Lage einem bestimmten Lokalkultus den Ursprung; in den einzelnen Gliedern zeigen sie den rein ägyptischen Charakter.

Die Könige durften mit Recht [illegible] zu den [illegible] Regenten [illegible] zählen. [illegible] Tempel [illegible] ihren Namen, [illegible] mit den Göttern, [illegible] so lange [illegible] und nach ihrem Tode [illegible] Heil. [illegible] den Stolz der Pharaonen, die so gewaltige Werke schufen. Hinter den Königen und ihren bauleitenden Verwaltungsbeamten, die eine hohe Stellung in der Gesellschaft einnahmen und deren Amt sich vom Vater auf den Sohn zu vererben pflegte, traten die Architekten ganz zurück und blieben in den Bauinschriften ungenannt. Sie konnten keine reiche schöpferische Phantasie entfalten, da die Tempel, aus lose aneinander gereihten Teilen bestehend, dem Sinne für harmonische Verhältnisse keine Nahrung boten; oft ist freilich die Unübersichtlichkeit der Anlagen nur die Folge davon, daß sie nicht aus einem Guß entstanden sind, sondern Jahrhunderte daran gebaut haben. Dagegen verstanden die Baumeister es trefflich ihre Werkleute technisch zu schulen. Aus härtestem Stoff und mit einfachen Werkzeugen bildeten sie schmuckreiche Bauglieder. Unter diesen ragen Säulen und Pfeiler [illegible] Größe und [illegible] der Kunst hervor. Die [illegible] Säulenformen der älteren Zeiten (S. 19, 27) werden meistens beibehalten und reicher ausgebildet, jedoch wird die Lotussäule seltener und die Papyrussäule überwiegt, sowohl die mit Knospenkapitell, bald der Länge nach in Flächen und Stengel zerlegt (Fig. 78), bald glatt ohne solche Einteilungen (Fig. 78a), wie namentlich die mit offenem Kelch (Fig. 79). Ihr weit ausladendes Glockenkapitell erscheint geeignet zum Tragen schweren Gebälkes, und der dicke glatte Stamm bietet der Entfaltung reichen bildlichen Schmuckes geeigneten Raum; zugleich aber läßt dieser glatte Stamm die einzelne Säule weniger als Sonderwesen erscheinen, vielmehr sich dem Gesamtbilde des Säulenwaldes (Fig. 74) unterordnen. Auch die Säulen mit Hathorkapitellen treten immer häufiger und in mannigfacheren Formen auf (Der-el-Bahri); Palmensäulen begegnen dagegen selten. Im allgemeinen macht sich neben reicherer Entwickelung der Säulen doch auch eine gewisse Verarmung der Formen geltend; auch bringen Verbindungen von Säulenschäften mit Kapitellen verschiedenen Ursprungs ein unorganisches Element hinein. Das Streben nach reicherer Wirkung läßt die Beziehungen der Kapitellformen auf ihre Naturvorbilder in Zeichnung und Färbung immer mehr zurücktreten. Wie groß die Freude an mannigfaltiger Formen- und Farbenfülle sich entwickelt, zeigen besonders deutlich die im Palast Amenophis' III. jüngst zutage getretenen hölzernen Ziersäulen, dergleichen öfter an den Wänden bloß gemalt erscheinen (Fig. 80): über dünnem Schaft bilden mehrere Kapitelle übereinander einen phantastischen Abschluß, durch Farbenpracht blendend. Die Verdoppelung der Volute im Kapitell ist deshalb interessant, weil sie sich auch in der babylonisch-assyrischen Kunst findet (Fig. 118. 123). Der Massenverbrauch und die Kolossalität der Bauten führen zur Zusammenstückung der Säule aus einzelnen Blöcken, die früher nicht üblich war. Neben den Säulen empfangen auch die **Pfeiler** plastischen Schmuck, bald emporstrebende Pflanzendekoration, bald vortretende Gestalten des Osiris (Ramesseum, Fig. 81, Abu Simbel, Medinet Habu, Gerf Husen, Fig. 75), oder die

81. Pfeiler im Tempel Ramses' III. zu Karnak.

82. Felsfassade von Abu Simbel. (Phot. C. H. Becker.)

83. Die Kolosse vor dem Tempel Amenophis III. in Theben, rechts die „Memnonssäule". (Martin.)

Flächen der Pfeiler, die oben mit Wulst und Hohlkehle oder Hathormaske (Abu Simbel) abschließen, weisen farbenreiche Malereien auf.

Außer den großen nach außen fest abgeschlossenen Tempelanlagen und den kleinen säulenumgebenen Kapellen kennt das neue Reich auch Grottentempel (Speos, Hemispeos), besonders in Nubien, wo freistehende Tempel der Zerstörung leichter ausgesetzt waren. Das berühmteste Beispiel bietet der Felsentempel von Abu Simbel (Fig. 82), im 13. Jahrhundert von Ramses II., dem baulustigsten aller Pharaonen, zur Erinnerung an seine Siege über Äthiopen und Syrer errichtet. Die üblichen drei Räume, Vorhalle, Hauptsaal und Kapellkammer (Sekos) des göttlichen Herrschers, finden sich auch hier. Statt des Vorhofes treten aber vier gewaltige sitzende Kolosse, 20 m hoch, dem Beschauer entgegen, unmittelbar der abgeglätteten Fläche des Sandsteinfelsens abgewonnen; so blicken sie auf das Niltal zu ihren Füßen herab.

Mit diesen Felstempeln sind am nächsten verwandt die im neuen Reiche so beliebten **Felsgräber**, die, der felsigen Umgebung Thebens entsprechend, an die Stelle der alten Mastabas von Memphis treten. Doch zeigt sich die Veränderung nicht schroff und plötzlich. Auf dem alten Totenfelde von Abydos klingt die Pyramidenform aus; das Grab wird noch nach Art eines Hauses über der Erde angelegt und aus Ziegeln errichtet; über dem viereckigen Unterbau erhebt sich eine kleine hohle Pyramide. Die Felsengräber von Benihassan (12. Dynastie) mit ihren aus dem lebendigen Felsen gehauenen Fassaden (Fig. 67) hatten bereits die thebanischen, am linken Nilufer in den Kalksteinfelsen des libyschen Gebirgszuges ausgehöhlten Grabanlagen vorbereitet. Am berühmtesten sind die Königsgräber (18.—20. Dynastie, 1580—1180) in der abgelegenen, durch Kastelle beschützten Schlucht Biban-el-Muluk. Auch in diesen Grabbauten des neuen Reiches wird der Sarkophag den Augen der Welt für immer entzogen. Tiefe, stollenartig in den Felsen getriebene, mit farbigen Bildern der Höllenschrecken geschmückte

Galerien führen zu der Grabkammer, deren äußerer Zugang versteckt angebracht wird. Grabkapellen sind mit diesen Geheimgräbern nicht vereinbar. An ihre Stelle treten am Rande der Hochebene, von den Felsgräbern völlig abgetrennt, selbständige größere Tempel, mit den Göttertempeln in Luksor und Karnak vielfach übereinstimmend. Am bekanntesten ist der Tempel Amenophis' III. (um 1400) wegen der beiden Memnonskolosse, Bildnisse des Königs, die einst vor dem Pylon des Tempels errichtet waren (Fig. 83). Wenig älter ist der von der Königin Hetschepsowet (18. Dynastie) errichtete umfangreiche Grabtempel von Der-el-Bahri, in überaus großartiger Lage unter dem steilen Absturz des Wüstenrandes (Fig. 84). Andere solche Tempel gehören den mächtigen Königen der 19. Dynastie an (1320—1100), der Grabtempel Sethos' I. zu Gurna und das Ramesseum Ramses' II., ferner der Tempel Ramses' III. (Rhampsinit, 1200—1179) zu Medinet Habu. Überall ist es der vergötterte König, der hier verehrt wird, dessen Tempel daher den Tempeln der wirklichen Götter gleicht.

84. Grabtempel der Thutmosiden zu Der-el-Bahri. (Mariette.)

Der Mangel an feiner Gliederung und an harmonischen Verhältnissen würde sich in der Architektur viel störender äußern, das Gefüge in allen Massen die Empfindung des Plumpen wecken, wenn nicht der Bilderschmuck ergänzend, den Eindruck mildernd und die einförmigen Linien unterbrechend, hinzuträte. Bemalte Flach- oder Hohlreliefs schmücken die Wandflächen, Statuen treten vor die Pylonen oder lehnen sich an die Pfeiler an. Durch diese Verbindung mit der Architektur wird aber auch der Stil der Bildwerke bedingt. Die paarweise Aufstellung, die Anordnung größerer Reihen verleihen den Statuen das Gepräge der Unbeweglichkeit und lassen sie leicht starr aussehen. Sie sind dem Gesetze der Symmetrie untertan und entbehren, wozu schon die meistens kolossalen Verhältnisse auffordern mußten, des individuellen, persönlichen Ausdruckes. Wie sie da sitzen, die Beine im rechten Winkel gebeugt, die Arme eng an den Körper gedrückt, den Kopf geradeaus gerichtet (Fig. 80), wie sie vor den Pfeilern stehen, mit gekreuzten Armen und geschlossenen Beinen (Fig. 81), erscheinen sie als die Sinnbilder empfindungsloser, ewiger Ruhe. Die die Fassade des Felsentempels von Abu Simbel schmückenden Kolosse (Fig. 82) oder das in der Römerzeit so berühmte Memnonsbild (Fig. 83) dürfen nicht vom rein plastischen Standpunkte beurteilt werden. Sie erscheinen mehr gebaut als gemeißelt. Sie würden bei größerer Lebendigkeit in der Auffassung ihren Charakter als ewige Wächter einbüßen.

Auch in der Bildkunst des neuen Reiches herrscht zwar der alte Gegensatz zwischen der höfischen und der Volkskunst, nur verschiebt sich allmählich deren Verhältnis zueinander. Denn obschon das halbe Jahrtausend, das das neue Reich umfaßt, gegenüber den früheren und den späteren Perioden einen gemeinsamen Kunstcharakter darbietet, so ist die Kunst doch durchaus nicht erstarrt. Sie weist vielmehr eine Entwickelung auf, die dem zentralisierten Staat entsprechend wesentlich unter dem Einfluß der einzelnen Pharaonen steht, ja zum Teil deren ganz persönliches Gepräge trägt. Ihren Höhepunkt erreicht sie während der 18. Dynastie (um 1580—1350). Zunächst herrschen noch die Überlieferungen des mittleren Reiches. Während die Volkskunst die künstlerische Eigenart auch jetzt noch am besten kundgibt, ist die traditionelle Hofkunst fast nur noch in technischer Hinsicht von Interesse. Das leise Lächeln, das sich in den Köpfen des mittleren Reiches mitunter hervorwagte und das manche Künstler noch immer hervorzuzaubern wußten (Fig. 85—87. Kopf der Göttin Mut, früher Sammlung Salt, jetzt in Kairo), geht bei den meisten Werken in ein nichtssagendes stereotypes Lächeln über. Wie bei den Götterbildern die gehäufte Symbolik, so hemmt überdies bei den Darstellungen der Könige die zeremonielle Tracht die feinere Durchbildung der Formen, so bewunderungswürdig auch die rein technische Steinmetzarbeit erscheint. Der Art sind beispielsweise Reliefs aus der Zeit Amenophis III. (Fig. 88). Der Einfluß der höfischen Kunst ist aber jetzt so übermächtig, daß auch die Volkskunst sich ihm auf die Länge nicht zu entziehen vermag.

Im Anfange dieser Epoche treffen wir freilich noch lebensvolle Schilderungen der einfachen Volkstätigkeit (Fig. 89), in denen sich der Kunstsinn frei und ungehemmt durch Kultusvorschriften und höfische Rücksichten bewegt, ja es beginnt etwa mit Thutmosis III. (1501—1447) ein Umschwung, der unter seinen Nachfolgern Amenophis II., Thutmosis IV. und Amenophis III. (1411—1375) die Richtung auf einen gesunden Naturalismus einschlägt und manche lebendige Einzelzüge aus der Volkskunst in die höfische Kunstsprache aufnimmt. Diese vielversprechende Bewegung hätte der alternden Kunst einen neuen Aufschwung geben können, wäre sie nicht von Amenophis III. Nachfolger Amenophis IV. (Chuen-Aten, Echnaton, 1375—1358) zu einer förmlichen Kunstrevolution gesteigert worden. Der kühne Neuerer, der die Verehrung des Sonnenkörpers an die Stelle des Kultus des Sonnengottes setzte und seine Residenz von Theben, der Stadt des Amon, nach Tell-el-Amarna verlegte, huldigte einem rücksichtslosen

85. Amenophis III. Rosengranit. (Steindorff.)

86. Ramses II. Schwarzer Stein. Turin.

87. Merneptah. Theben. (Petrie.)

88. Kopf Amenophis' III. Theben. Kalkstein. Berlin. (Steindorff.)

89. Bau des Amontempels. Aus dem Grabe des Rechmare zu Schech-Abd-el-Gurna. (Lepsius.)

90. Statuette Amenophis' IV. aus Tell-el-Amarna. Kalkstein. Louvre. [illegible]

91. Amenophis IV. und seine Gemahlin. Bemalte Reliefskizze. Berlin.

Realismus, den er in die offizielle Kunst einführte. Die Bilder des Königs selbst geben seine unschönen Gesichtszüge (eine Modellmaske hat sich erhalten) und seine zur Feistleibigkeit neigende Gestalt ohne jede Idealisierung wieder (Fig. 90). Auch die beliebten Darstellungen der Verehrung der Sonnenscheibe, deren stabförmige Strahlen in Hände auslaufen, weisen dieselbe Richtung auf. Am stärksten tritt dieser Realismus in einer bemalten Reliefskizze auf (Fig. 91),

b c

92. Skarabäen. 18. Dynastie. [illegible]

93. Malerei von einem Fußboden. Tell-el-Amarna. [illegible]

94. Sethos I. mit dem Bilde der Göttin der Wahrheit (Me). Relief in dessen Tempel zu Abydos. (Mariette.)

die den König und die Königin so einander gegenüberstellt, daß die unverschönerten Gestalten und die reiche Tracht einen starken Gegensatz bilden. Übrigens zeigen sich in den durchscheinenden Gewändern mit reichlicherer Faltenbildung, sowie in der richtigeren Zeichnung der Hände und Füße gesunde Elemente. Auch verschloß sich der König nicht fremden Einflüssen. Einwirkungen der ägäisch-mykenischen Kunst treten in Tell-el-Amarna auf. Scarabäen (Fig. 92) geben die gerollten Ornamente jener Kunst wieder, und der bemalte Gipsestrich im dortigen Palaste (Fig. 93) zeigt Proben einer äußerst lebendigen in Ägypten ziemlich vereinzelt dastehenden Kunstweise. Die alte Volkskunst war einen Augenblick auf dem Wege zur Alleinherrschaft. Aber Amenophis IV. regierte zu kurz, seine Neuerungen waren zu gewaltsam und standen in zu scharfem Gegensatze zu der mächtigen Priesterschaft der verlassenen Residenz Theben, als daß sie hätten von langer Dauer sein können.

95. Aus Sethos' I. Krieg in Syrien. Karnak.

Schon unter Amenophis' unmittelbaren Nachfolgern ward die Rückkehr nach Theben und zum Kultus des Amun angebahnt, bis Haremheb, der erste König der 19. Dynastie (1350–1315), mit Amenophis' Neuerungen völlig aufräumte und zu den alten festen Traditionen der steifen Hofkunst zurückkehrte. Diese Reaktion gegen die ketzerische Kunst Echnatons wurde während der 19. und 20. Dynastie (1350–1090) mit einer gewissen Kunstfertigkeit durchgeführt, die naive Ursprünglichkeit blieb fortan verschwunden, das eigentliche Leben in der Kunst erlosch. Was diese an Innerlichkeit verlor, gewann sie indessen an technischen Fortschritten. Sie gehen sich zumeist in Theben, wo man auf die jüngstvergangene Blütezeit neuägyptischer Kunst unter Amenophis III. zurückgriff, und in Memphis, wo vermutlich noch die Glanzleistungen des alten Reiches nachwirkten. Die Reliefs im Tempel Sethos' I. (1315—1292) zu Abydos bezeichnen einen Höhepunkt technischer Leistung und weisen eine überaus zarte und feine Behandlung des Reliefs auf (Fig. 94, auch en creux). Sethos' Vorliebe für Schlachtschilderungen mit unmäßiger Hervorhebung des siegreichen Herrschers (Fig. 95) vererbte sich auf seinen Sohn Ramses II. (1292—1225, der zusammen mit dem Könige Senwosret [Usertesen, Fig. 62] der 12. Dynastie die Züge für den Sesostris der Griechen geliefert hat). Seine Schlacht gegen die nordsyrischen Cheta bei Kadesch wird in einer großen Bilderreihe geschildert. Diese Darstellungen in bemalten Flachreliefs und Gemälden fesseln ungleich mehr durch ihren Inhalt als durch ihre künstlerische Form. Sie sind nicht nach künstlerischen Grundsätzen in sich geschlossenen Gruppen angeordnet, sondern ziehen sich bald in langen Reihen hin, bald bedecken sie in buntem Gewirre die Flächen. Man spürt den Massenbetrieb, der die Zeit der Ramessiden kennzeichnet, im Vergleich mit den feiner durchgeführten Werken der Thutmosis und Amenophis.

96. Grabkammer des Sennedjem. Schech Abd el Kurna. Theben.

97. [illegible]

Die Malerei zeichnet sich indessen auch jetzt durch feine Zeichnung und, trotz der scharf nebeneinander gesetzten ungebrochenen Töne, durch harmonische Farbenwirkung aus (Taf. I). 4,6
Die Wandflächen der Gräber sind meistens mit zeremoniösen Darstellungen angefüllt, bald in mehreren Reihen übereinander, bald einstreifig (Fig. 96); die Decken sind geschmackvoll mit 4,5
bunten Matten oder mit kunstvoll geflochtenen Spiral- und Pflanzenmustern bemalt. Den 4,1
Wandgemälden verwandt sind die Malereien der sogenannten Totenbücher, die dem Verstorbenen ins Grab gelegt wurden um ihm gleichsam als Reisepaß für das Jenseits zu dienen.

Neben der historischen Hofkunst und der religiösen Malerei gehen die aus Holz geschnitzten Figuren her (Fig. 97), die in der Feinheit ihrer Ausführung und in der Eleganz ihrer schlanken Verhältnisse einen unaussprechlichen Reiz ausüben, dabei aber durch die Ausdruckslosigkeit der Gesichtszüge die innere Armut einer bloßen virtuosen Technik verraten. Nur auf einem Gebiete wirkt die realistische Kunstweise früherer Perioden noch nach, in der Darstellung von Rassentypen, die auch jetzt, wie schon im mittleren Reich, unvergleichlich scharf erfaßt werden (Fig. 98), 4,7
gelegentlich mit deutlicher Hinneigung zur Karikatur, die auch sonst der ägyptischen Kunst nicht fremd ist (satirischer Tierbilderzyklus in Papyri zu Turin und Kairo). Hier hat die ägyptische Zeichenkunst des neuen Reiches, neben der stets bewunderten Sicherheit in der Linienführung, Hervorragendes geleistet. Nicht minder hat auf dem Gebiete des Kunstgewerbes der feine Geschmack und die reiche Erfindungsgabe der Künstler bis in die letzte Zeit hinein die schönsten Blüten gezeitigt. In reicher Auswahl hat sich hölzernes Toilettengerät von feinster Ausführung erhalten (Fig. 99. 100); geschmackvolle Trinkgefäße in Faience ahmen Pflanzenformen nach (Fig. 101); Tongefäße von hübscher und zweckmäßiger Form werden mit bemalten Kränzen in stilisierter Wiedergabe geschmückt, entsprechend der Sitte die Gefäße bei festlichen Anlässen zu bekränzen (Taf. II, 2); auch die Weberei ward kunstmäßig geübt, wie ein um 1400 angefertigtes Linnengewebe (Taf. II, 1) beweisen kann.

98. Kopf eines syrischen Kriegers.

101. Becher in Form einer Lotosblume. Blaue Faience. Sammlung Mac Gregor.

99. Salblöffel aus Holz 18. Dynastie. Louvre. (Rovet.)

100. Griff eines Salbnäpfchens aus Holz.

Proben ägyptischen Kunsthandwerks.

Die Saitenzeit. Auf die Glanzzeit der Ramessiden folgten Jahrhunderte allmählichen Verfalls in der monumentalen Kunst, eine zunehmende Vergröberung, die durch die lange libysch-äthiopische Zwischenherrschaft (1090—663) nur befördert werden konnte. Die Entwickelung der ägyptischen Kunst in der saitischen Periode (663—525, Psammetich, Amasis) stellt sich denn auch nicht durchweg als eine Steigerung des künstlerischen Vermögens dar. Ein Aufschwung im Verhältnis zu der Massenarbeit der unmittelbar vorangegangenen Periode ist allerdings vorhanden, der Fortschritt knüpft sich aber nur an einzelne Seiten des künstlerischen Wirkens. Die plastischen Figuren sind schlanker, die Körperformen weicher, geschmeidiger geworden. Eine feinere Modellierung zeigen nicht allein die Statuen, bei denen der Stoff eine größere Schmiegsamkeit gestattet, sondern auch die in hartem und sprödem Materiale gearbeiteten Werke. Eine ausgezeichnete Probe dieser Art ist der in den Besitz des Berliner Museums gelangte Porträtkopf eines älteren Mannes aus grünem Basalt (Fig. 102). Die Lebendigkeit und Feinheit solcher Werke hat dazu geführt, griechischen Einfluß in ihnen zu erkennen und sie demgemäß in die Zeit der Ptolemäer oder gar in römische Zeit herabzurücken. Jedoch scheinen sie sich ganz wohl der Entwickelung der saitischen Kunst einzufügen, deren Höhepunkt sie dann in der Tat bezeichnen. Im allgemeinen ist die Vorliebe für das Kolossale zurückgetreten, die Neigung zum Zierlichen, Reichen, wie namentlich die kleinen Erzfiguren dartun (Fig. 103), gewachsen. Daß aber die Phantasie ihre naive Frische, ihre schöpferische Kraft eingebüßt hat, beweist die häufige Anlehnung an die Kunst der früheren Perioden. Die gesamte Kultur der saitischen Zeit greift auf das alte und das mittlere Reich zurück. Restaurationen und Nachbildungen zerstörter oder beschädigter Werke der älteren Zeit sind in der 663 mit Psammetich I. beginnenden 26. Dynastie überaus häufig. Da Sais im Deltalande lag. Am

102. Porträtkopf. Grüner Basalt. Berlin. (Publ. des Berliner Museums.)

103. Erzstatuette der Takuschit. Athen.

diese Tätigkeit besonders den Werken des alten Reiches zu gute, während Oberägypten vernachlässigt ward. So ist z. B. der bei Gibraltar ins Meer gesunkene Basaltsarkophag des Mencheres oder Mykerinos, eines Königs der 4. Dynastie, ein Werk der Saitenzeit, oder wenigstens 1,3 erst jetzt mit seiner Malerei versehen. Er ahmt einen Ziegelbau nach, in dem die Grabestüren, die sogenannten Scheintüren, eine große Rolle spielen: vertikale Stäbe, durch horizontale Bänder verknüpft, teilweise abgerundet, dünnen Stäben der Sykomore oder Palme ähnlich, bilden die Gliederung der Fassade. Ebenso entstammen von den Statuen des alten Königs Chephren einige dieser Spätzeit, während die meisten, darunter das bekannte Meisterwerk (Fig. 50), wirklich dem alten Reiche angehören. Der altertümelnde Stil bemächtigt sich sogar auch originaler Schöpfungen, sowohl der Porträtköpfe (Fig. 104), wie der Reliefdarstellungen (Fig. 105). Gerne geht eine künstlich archaisierende Richtung dem Ausleben einer Kunstperiode voran.

105. Der König vor Amon.

104. Psammetich III., der letzte saitische König.
Grüner Basalt. (Gaz. des Beaux-Arts.)

Die bewußte Wiederaufnahme und Weiterführung alter Muster zeigt sich auch wenigstens in einem architektonischen Gliede, dem Kapitell. Während sonst in der ägyptischen Baukunst das Kapitell nur in seinen Hauptformen plastisch angelegt war, aller Einzelschmuck aber der Malerei überlassen blieb (vgl. Fig. 79), wird jetzt auch diese Einzelgliederung plastisch durchgeführt und dadurch der Bemalung eine viel wirksamere Grundlage bereitet (Fig. 106). Dies sogenannte Ptolemäerkapitell, das die ganze spätere Architektur Ägyptens beherrscht, ist allem Anscheine nach schon eine Schöpfung der saitischen Periode.

In der Zeit der saitischen Herrscher, da Ägypten alt geworden, seine gealterte Kunst dem Verlöschen nahe war, traten Land und Kunst in den Gesichtskreis der noch jugendlichen Griechen. Die Hellenen staunten die fremde Welt an: geheimnisvoll, ehrwürdig und tief bedeutsam erschien ihnen alles, was sie hier erblickten. Einzelnes machten die ionischen Ansiedler in Naukratis sich zu eigen, und es wirkte auf die junge Bildkunst der Griechen ein. Ägypten selbst aber

verfiel für zwei Jahrhunderte unter persischer Oberherrschaft (525—332) einem starken Niedergang; nur der letzte einheimische Herrscher Nektanebos (358—341) trat noch einmal als großer Bauherr (Philä) in die Fußstapfen der alten Pharaonen. Erst in der Ptolemäerzeit werden wir der Weiterbildung ägyptischer Kunst wieder näher zu treten haben.

100. Säulenkapitelle in Esneh.

2. Babylonien und Assyrien.

Wie die ägyptische Kunst vom Nil, so nimmt die Kunst der Völker Mesopotamiens vom Euphrat und Tigris den Ausgangspunkt. Der Zweistrom lieferte den Anwohnern die wichtigsten Bedingungen und Regeln des Lebens, übte auch auf das Material und die Form der Bauten wesentlichen Einfluß. In dem Tieflande war man auf an der Sonne getrocknete Ziegel angewiesen, Lehmmauern traten an die Stelle von Steinmauern. Nur für die äußere Verkleidung der Mauern, für Brunnen und andere Wasserbauten kamen schon frühzeitig gebrannte Ziegel in Gebrauch. Die architektonischen Werke erhoben sich auf Terrassen; Stufenpyramiden (Zikkurat) wurden bei gottesdienstlichen Anlagen verwendet. Das ärmliche, unansehnliche und zum Teil nicht wetterbeständige Material führte wie in Ägypten zu dem System der Wandverkleidung. Die inneren und äußeren Wände wurden entweder nur mit Gips oder Asphalt überzogen, oder mit Steinplatten belegt, oder mit Mosaik, später mit farbigen Ziegeln (so auch schon in den unteren Schichten der alten elamitischen Hauptstadt Susa) geschmückt. Die Erinnerung an ursprünglich aufgehängte und ausgespannte Teppiche liegt bei den letzten beiden Dekorationsweisen nahe.

Die künstlerische Tätigkeit der Völker des Zweistromlandes war lange Zeit in ein vollständiges Dunkel gehüllt und nur aus sagenhaften Berichten bekannt, bis gegen die Mitte des

vorigen Jahrhunderts französische und englische Forscher (zuerst Botta und Layard) durch Ausgrabungen unter den alten Schutthügeln in der Gegend von Mossul unsere Kunde erhellt und auf Denkmäler begründet haben. Zuerst kam dieses neue Licht den Hauptstädten Assyriens zugute. Erst etwas später begannen die Forschungen in dem südlichen flachen Teile Mesopotamiens, dem alten Babylonien. Englische Forscher, Loftus und Taylor, lehrten die Trümmerstätten von Warka (Uruk), El Mugheir (Ur), Senkere (Larsam) kennen. Die Nachgrabungen de Sarzecs eröffneten die uralte Ruinenstätte von Telloh (dem alten Lagasch oder Schirpurla). Langjährige amerikanische Bemühungen unter Leitung von Peters, Haynes und Hilprecht galten dem Beltempel in Nuffar (Nippur); Banks hat in Bismaja, Scheil für das türkische Museum in Sippar (Abu Habba), Koldewey für die Deutsche Orientgesellschaft in Fara und Abu Hatab gegraben. Für dieselbe Gesellschaft ist gegenwärtig Koldewey bemüht Babylons Bauten aufzudecken und gräbt Andrae die Überreste der alten assyrischen Hauptstadt Assur (Kalat Schergât) aus. So hören die alten Namen, die uns aus der Bibel vertraut sind, allmählich auf bloße Worte zu bedeuten, mit denen kein anschauliches Bild verknüpft werden kann. Freilich sind die früheren Ausgrabungen fast alle mehr oder weniger tumultuarisch gewesen, haben sich auf einzelne Punkte beschränkt und nur halbe Arbeit gemacht, daher viele Probleme, selbst von größter Wichtigkeit, noch viel weniger gelöst sind als es scheinen möchte. Erst neuerdings strebt auch hier die Grabung zu erschöpfender Arbeit in allem Einzelnen und dadurch zu sicherer Lösung auch der Hauptfragen.

A. Babylonien.

Der alte Name des später nach Babylon benannten Landes war „Sumer und Akkad", vermutlich wie das Nilland offiziell „Unter- und Ober-Ägypten" hieß. Die ältesten Bewohner, die Sumerer, von zahlreichen Gaufürsten beherrscht, machten in Urzeiten die tiefgelegene und beständigen Überschwemmungen ausgesetzte Ebene am unteren Laufe der beiden Ströme Euphrat und Tigris durch eine großartig durchgeführte Kanalisierung nebst zugehörigen Deichbauten urbar. Unterirdische Kanäle mit wenig kunstgerecht im Keilschnitt aufgeführten Gewölben (Fig. 107) dienten zur Entwässerung von Städten und Palästen und bezeugen die Sorge hierfür in alter Zeit. Als rein sumerisch dürfen wir eine Anzahl früher Reliefs ansprechen, die im Süden bei Telloh zum Vorschein gekommen sind. Sie zeigen eine ziemlich unbeholfene Darstellungsweise. Eines schildert den Gaufürsten Urnina inmitten seiner Familie. Ein anderes, die sogenannte Geierstele, stellt Leichen dar, über statt hintereinander gelegt; bald tragen Geier die Köpfe der Erschlagenen davon, bald steigen Männer mit gefüllten Körben auf den Köpfen empor um die Leichen mit Erde zu bedecken. Von diesen primitiven Werken unterscheidet sich stark, vielleicht infolge eindringenden semitischen Einflusses, eine Gruppe von Freiskulpturen, die uns eine technisch weit vorgeschrittenere Kunst kennen lehren. Die bedeutendsten Werke stammen wiederum aus Telloh. Aus den Köpfen (Fig. 108) und aus den bald sitzenden bald stehenden Statuen aus hartem Diorit, z. B. der des Gaufürsten Gudea (Fig. 109), spricht eine scharfe Auffassung der Natur. Die Köpfe streben eine individuelle Bildung an; die Hände, die Füße, die leichte plastische Andeutung von Gewandfalten (die der späteren assyrischen Skulptur fremd ist) verraten ein bis ins Einzelne gehendes Studium. Trotz der ruhigen Haltung

5,1 5,2

107. Abzugskanal in Nuffar. (Nach Hilprecht.)

tragen die Statuen einen männlich kräftigen, willensstarken Charakter und übertragen in dieser Hinsicht die Schöpfungen der assyrischen Tochterkunst. Diese Werke, deren Inschriften den Übergang von der Bilderschrift zur Keilschrift darstellen, werden dem Anfang des dritten Jahrtausends (etwa 2700) zugewiesen; demnach müssen wir, da die verhältnismäßig hohe Vollendung dieser Schulwerke eine vorausgegangene längere Kunstübung mit Sicherheit erschließen läßt, jene Anfänge der sumerischen Kunst bis in das vierte Jahrtausend hinaufdatieren. Einzelne der gefundenen Werke weisen bereits ein erstaunliches technisches Raffinement auf. An einem in Nuffar gefundenen Marmorkopfe (Fig. 110) sind die Augen aus weißer Muschel und einem braunen Stein, Lider und Wimpern aus Silber gebildet. Auch der Erzguß (Kupfer mit Zusatz von Antimon statt Zinn) war den Sumerern bereits bekannt. Ein Stierkopf aus Telloh und zwei Ziegenköpfe, der eine lebensgroß, mit ähnlich eingesetzten Augen (Fig. 111), beweisen von neuem den Vorrang der Tierbildung vor der Menschendarstellung in aller älteren Kunstübung.

108. Kopf aus Telloh. Diorit. Louvre. (Phot. Giraudon.)

110. Marmorkopf aus Nuffar. (Hilprecht.)

109. Gudea, Statue aus Telloh. Diorit. Louvre. (Phot. Giraudon.)

111. Altbabylonischer Ziegenkopf von Erz. (Hilprecht.)

112. Die Siegesstele Naram Sins. Aus Susa. Louvre. (De Morgan.)

Früher als im südlichen Babylonien muß, wie die Inschriften beweisen, im nördlichen Teil eine semitische Bevölkerung das ursprüngliche einheimische Element völlig aufgesogen haben. Rein semitisch sind die Inschriften der bedeutenden Eroberer Sargons I. und seines Sohnes Naram-Sin (nach 3000). Auf letzteren geht das schönste Denkmal altbabylonischer Kunst zurück, die einst von Sippar nach Susa verschleppte, 2 m hohe Siegesstele aus Sandstein (Fig. 112). Der stolze Schritt, mit dem der König sich dem Berge nähert, das sichere Auftreten seiner durch den Wald heranschreitenden Truppen, die unter den Lanzen zusammenbrechenden besiegten Lulubi, das alles ist lebendig und mit einer ihrer Mittel sicheren Kunst geschildert.

Der Hauptsitz dieser in Nordbabylonien residierenden Herrscher war Agade. Etwas später trat die Stadt Ur (El Mugheir), von wo Abraham ausgezogen sein soll, der Sitz baulustiger Fürsten, in den Vordergrund, noch später Babylon (Hillah). Südöstlich davon lag Nippur (Nuffar), das ein großes Heiligtum des Bel, den Hauptsitz seines Kultus, umschloß. Noch heute ragen etwa 30 m hoch die Schuttmassen der großen Stufenpyramide (Zikkurrat) empor. Dergleichen „Türme" bildeten überall in Babylonien einen Hauptteil der Heiligtümer (den „Turm zu Babel" zerstörte erst Xerxes); es scheint, daß sie zur Beobachtung der Gestirne bestimmt waren. Man vermutet, daß bald Treppen grade hinauf stiegen (so in Nippur?), bald schräg ansteigende Rampen ringsum von Terrasse zu Terrasse bis zur oberen Plattform führten. In Nippur wird neben dem hier nicht quadraten sondern oblongen Turm innerhalb des ummauerten Hofes das niedrige „Haus Bels" angenommen, das für Kulthandlungen und zur Aufnahme von Weihegaben bestimmt gewesen sei: ein großes Tor nach Art eines ägyptischen Pylon bildete den Zugang zu jenem Hofe aus einem ebenfalls ummauerten Vorhofe, der kleinere Heiligtümer umfaßte. Alle Mauern bestanden aus Luftziegeln. Eine ähnliche Anlage weist der Sonnentempel in Sippar (Abu Habba, nördlich von Babylon) auf, der 2000 m im Umfange mißt; ein Hof, in dessen Mitte ein großer Altarbau sich erhob, ist von einer Menge von Gängen und Zimmern umgeben. Dieser Tempel und jenes „Haus Bels" gleichen den Palästen der menschlichen Herrscher. Diese bestanden, die assyrischen Königsbauten vorbildend, aus einer größeren Zahl von Höfen, um die sich mannigfache gedeckte Räume gruppierten. Als architektonischer Schmuck diente bisweilen Mosaik; das in Warka gefundene Wandstück (Fig. 113), dicht aneinander gereihte Halbzylinder zu beiden Seiten eines vorspringenden Mauerpfeilers, belehrt uns sowohl über den technischen Vorgang (die einzelnen Mosaikteile bestehen aus langen, in den Lehm gedrückten Tonkegeln), wie über die künstlerische, teppichartige Wirkung.

Seit Chammurabi um 2200 ganz Babylonien zum erstenmal unter seinem Zepter vereinigte und seine Fürsorge ebenso dem ausgedehnten Kanalnetz wie großartigen Bauten zuwandte, trat Babylon, an beiden Seiten des Euphrat gelegen, als Hauptstadt des Landes auf. Ein Relief des britischen Museums (Fig. 114) zeigt die energischen Züge des mächtigen

113. Bekleidung und Grundriß der Wand eines Palastes zu Warka. (Nach Loftus.)

Herrschers ohne alle Verschönerung: der lange Bart hängt in natürlichem Flusse herab. Aber im Laufe der Zeiten tritt eine merkliche Stilisierung und Verknöcherung der Kunst ein, die wir namentlich in den Flachreliefs der Grenzsteine verfolgen können, bis diese Darstellungsweise zuletzt in ähnlicher Weise erstarrt, wie die uns genauer bekannten Reliefs Assyriens (Fig. 115).

Von einer anderen Seite babylonischer Kunst gibt uns eine stattliche Anzahl von Siegelzylindern mit vertieft eingeschnittenen Bildern Kunde. Auf den weichen Ton der Schriftstücke abgerollt dienten sie als Siegel und ließen nur die eingravierten Darstellungen als Reliefs hervortreten. Die Darstellungen sind ungleich an künstlerischem Wert und an Alter, in den besseren Exemplaren aber von gleicher technischer Vollendung wie stilistischer Bestimmtheit.

114. Chammurabi. Kalksteinrelief. Brit. Mus. (Phot. Mansell.)

115. Urkundenstein des Königs Mardukbaliddin vom Jahre 741. Berlin. (Publ. Berl. Mus.)

a b

116. Abgerollte Darstellungen babylonischer Siegelzylinder. (Furtwängler.)

117. Löwenfries aus farbigen glasierten Reliefziegeln. Babylon. (Andrae. D. Or. Ges.)

118. Wanddekoration aus flachen farbigen glasierten Ziegeln. Babylon. (Andrae. D. Or. Ges.)

Zu den beliebtesten Gegenständen der Schilderungen gehört der Kampf mythischer Heroen (Izdubar) und göttlicher Schutzgeister mit Dämonen und wilden Tieren (Fig. 116a), doch finden sich auch Schilderungen aus dem täglichen Leben (Fig. 116b). Der Inhalt übte nachhaltigen Einfluß auf die Formgebung. In diese kommt von selber ein derb kräftiger Zug, in die Gestalten eine stärkere Bewegtheit und stramme Festigkeit. Obschon die babylonische Kunst gerade so wie die ägyptische des alten Reichs Naturwahrheit anstrebt, erhält sie dennoch ein ganz anderes Gepräge. So weit wir bisher sehen, fehlt ihr das idyllische, ruhige Element, dagegen gewinnt das phantastische Wesen durch Beflügelung der Körper und ähnliche Mittel reiche Nahrung; von Mischwesen kennt die babylonische Kunst nur den Stier mit dem Menschenkopf (Fig. 116a). Die Richtung der Gedanken auf wilde Kämpfe, auf den finsteren Ernst des Lebens offenbart sich in diesen Erzeugnissen der Kleinkunst.

Die letzte Kunstblüte Babylons, nach dem Falle Ninives, knüpft sich an die chaldäischen Könige, unter denen Nebukadnezar II. (604—561) hervorragt. Die Zeugnisse seiner Bautätigkeit treten eben jetzt durch die Ausgrabungen zutage, die seine auf hoher Terrasse emporgebaute Burg (El Kasr) mit Hof und Saal, mit Gängen und

Zimmern aufdecken, dazu eine gepflasterte Prozessionsstraße zum Marduktempel Esagila mit seinem Zikkurrat und einem gemächerreichen Tempel der Ninmach. Von dem Geländer der Prozessionsstraße stammt ein Zug kräftig gezeichneter Löwen in glasierten Ziegeln, in leichtem Relief, bald weiß und gelb, bald gelb und grün, auf hellblauem Grunde (Fig. 117); sie stehen den ninivitischen Löwen mindestens nicht nach. Die gleiche Technik, nur ohne Relief, die auch in Assyrien beliebt ist, mit noch reicheren Farben, herrschte in der Bekleidung des großen Saales der Burg (Fig. 118). Auf den dunkelblauen Wänden der Fassade reihte sich ein gelber Pfeiler an den anderen. Die hellblauen Volutenkapitelle sind kyprischen Kapitellen (Fig. 151) am nächsten verwandt, nur daß ebenso wie in Assyrien (Fig. 123) und später in Persien (Fig. 178b) die gleichen Formen, Wulst und Volute, verdoppelt auftreten. Das Kapitell, das nichts zu tragen hat, klingt in eine Palmette aus; geschwungene Stengel mit Blütenenden verbinden die benachbarten Kapitelle. Im oberen Wandteil zieht sich ein Fries von gegenständigen Palmetten hin. Es handelt sich in allem nicht um eine nachgeahmte wirkliche Architektur, sondern um eine mit architektonischen Motiven spielende Flächendekoration. Dem entspricht der weiße Randstreifen, der alle Formen umzieht und eine willkommene Scheidung der Farbentöne bewirkt.

B. Assyrien.

Wenn in Babylonien bisher aus einer mehrere Jahrtausende umspannenden Kunstübung nur vereinzelte Proben zum Vorschein gekommen sind, so steht es mit unserer Kenntnis Assyriens allmählich besser. Allerdings sind viele Ruinenstätten noch gar nicht, andere in ungenügender Weise aufgedeckt worden. Allein die neuerdings stattfindenden Ausgrabungen in Assur (Kalat-Schergat), der alten Hauptstadt Assyriens, haben begonnen uns einen Blick in das zweite Jahrtausend zu eröffnen (Fig. 119). Schon länger kennen wir die letzten drei Jahrhunderte Assyriens. Reiche Proben der assyrischen Kunst wurden am linken Ufer des Tigris in der Nähe von Mossul gefunden. Sie werden nach den Fundorten Nimrud (Kalach), Chorsabad (Dur-Sarukin) und Kujundschik (Ninive) benannt. Es sind eigentlich nur die letzten Wellen eines alten Kulturstromes, von denen sich in den aufgedeckten Denkmälern deutliche Spuren erhalten haben. Das altbabylonische Reich lag längst in Trümmern, die ägyptische Herrschaft war glücklich zurückgedrängt, als sich, soweit wir bis jetzt wissen, zuerst unter dem kriegerischen Assurnazirpal (885—860), dem Erbauer des Nordwestpalastes von Nimrud (wohin er die Residenz von Assur oder von Ninive verlegte) und seinem Sohne Salmanassar II. (860—825), der den Zentralpalast erbaute, die assyrische Kunst reich und kräftig entwickelte. Während der Regierung Sargons (722—705), des Gründers von Chorsabad, und seines Sohnes Sanherib (705—681), des Erbauers des Südwestpalastes in Kujundschik, nahm sie einen neuen Aufschwung. Eine eigene Art von Nachblüte genoß sie unter Asurbanipal, dem Sardanapal der Griechen (668—626), der das Werk seines Großvaters Sanherib in Kujundschik durch Erbauung des Nordpalastes vollendete.

119. Die Ruinenstätten Assyriens.

Während Ägypten uns hauptsächlich in seinen großartigen Tempeln und Gräbern entgegentritt, herrscht in Assyrien der Palastbau vor. Von Tempeln sind weniger Überbleibsel auf uns gekommen (neuerdings in Assur), jedoch steht es fest, daß die babylonische Form des stufenförmigen Terrassenturmes auch in Assyrien beibehalten ward. Freilich waren Terrassen

120. Stufenbau mit Park auf einem Relief aus Kujundschik. (Layard.)

bauten nicht auf religiöse Bauwerke beschränkt; manche solche Bauten, die in Reliefs dargestellt werden (Fig. 120), mögen profane Gebäude wiedergeben. Um so ausgedehnter sind die zahlreichen Palastruinen. Die aus Luftziegeln aufgeführten Riesenbauten sind freilich nur in ihren untersten Teilen, soweit sie mit Steinplatten bekleidet waren, erhalten, letztere sind aber durch Ausgrabungen in langen Reihen wieder vor unseren Augen erstanden. Die Paläste, zu denen die aufgefundenen Alabasterplatten, glasierten Ziegel, Mosaik- und Friesmalereien gehörten, sind durch verschiedene Ursachen zerstört worden, durch das wenig widerstandsfähige Material, vollends bei unterlassener Ausbesserung, durch den zerstörenden Salzgehalt des Lehmbodens, auch wohl durch Feuer. So ward das Erdwerk zu Staub oder unförmlichem Schutt, die Holzteile zu Kohlen, die aus Steinplatten bestehende Wandbekleidung aber blieb meistens an derselben Stelle, wo sie gestanden hatte, stehen oder liegen, und läßt daher den Lauf des Gemäuers ziemlich deutlich verfolgen. Auf diese Art ist es den Forschern möglich geworden wenigstens den Grundriß der assyrischen Palastbauten zu zeichnen.

Im allgemeinen zeigen die assyrischen Paläste durch drei Jahrhunderte die gleiche Form und Gliederung, wenn auch ihre Ausdehnung sehr verschieden ist. Vermutlich wiederholen sie im wesentlichen babylonische Anlagen. Sie erhoben sich auf hohen ummauerten Terrassen aus Luftziegeln, die mit einer Brüstungsmauer und einem krönenden, aus Hohlkehle und vorspringender Platte bestehenden Gesims abschlossen, und hatten als Mittelpunkte eine erhebliche Zahl von Höfen, um die sich größere und kleinere Zimmer, sowie zahlreiche Gänge von verhältnismäßig geringer Breite ordneten. Die Paläste werden in den Inschriften als hoch bezeichnet, jedoch hat sich noch nirgends eine mehrstöckige Anlage nachweisen lassen. Legen wir den Plan von Sargons Palast in Chorsabad (Fig. 121) zugrunde, so unterscheidet man leicht drei gesonderte Teile. Auf einer Freitreppe A gelangt man durch drei

121. Sargons Palast in Chorsabad. (Place.)

große, reichgeschmückte Portale B in den quadraten Haupthof C, der die Verbindung zwischen den drei Abteilungen herstellt. Nordwestlich davon liegt der Hauptpalast mit dem oblongen Hofe K, der durch den besonderen Eingang S zugänglich ist. Das Prachtportal L (Fig. 130) führt zu den Staatssälen, die sich um den Hof M lagern, während daneben kleinere Räume dem König als Wohnung dienten. Südwestlich vom Haupthofe liegt der Harem mit drei Höfen (DEF) und drei gesonderten Frauenwohnungen (G). Auf der anderen Seite des Haupthofes sind die zahlreichen Wirtschaftsräume untergebracht (J). In einer Ecke zwischen der Königswohnung und dem Harem liegt eine ursprünglich etwa 45 m hohe, mit glasierten Ziegeln von sieben verschiedenen Farben bekleidete Stufenpyramide, Zikkurat (O), vermutlich dem Sterndienste gewidmet. Von dem abgesonderten Gebäude N an der Westecke wird unten (S. 54) die Rede sein. Von dergleichen Königspalästen waren natürlich die **Häuser** des Volkes, wohl auch die Sommerwohnungen der Fürsten, sehr verschieden. Holzgerüste und Zelte, mit dunkeln Tierhäuten bedeckt, kehren auf den Abbildungen häufig wieder, eine erwünschte Abwechselung von den eintönigen Mauermassen der Kolossalpaläste, die nur durch die Portale und gelegentliche Gliederung der Mauer in senkrechte Streifen (Fig. 126) einen leisen Wechsel in die hohen geschlossenen Außenmauern brachten. Dabei muß man sich freilich die Paläste von reichen Parks umgeben denken, die bei den Assyrern ebenso beliebt waren, wie die Ziergärten bei den Ägyptern.

Die auffälligste Erscheinung bei dem älteren assyrischen Palastbau ist, daß er, soweit wir bis jetzt sehen, die **Säule** nicht kennt, die in der Baukunst Ägyptens eine so große Rolle spielt, obgleich schon in Babylonien (Telloh) Reste von Ziegelsäulen zum Vorschein gekommen sind. Säulenhallen und Säulensäle fehlen ursprünglich der assyrischen Architektur, die dadurch viel einförmiger wird. Die Bedeckung der Räume erfolgte durch Zederbalken (wie denn auch andere Holzarten vielfach beim Bau verwandt wurden) mit einer Lehmdecke darüber. Tonnengewölbe, im Keilschnitt ausgeführt, wurden, soviel wir wissen, nur bei Wasserableitungsanlagen angewandt, wo wir auch schwierigeren Arten der Wölbung begegnen (Fig. 122). Auch die Tore wurden gern im Rundbogen geschlossen (Fig. 130). Wenn sich dagegen kleinere Gebäude in Abbildungen mit steilen Kuppeln bedeckt finden, so sind diese wohl nur aus Lehm gebildet worden. Mit der geringen Festigkeit dieses durchweg angewandten Materials (Luftziegel) hängt auch die große Dicke der Mauern zusammen.

122. Gewölbter Abzugskanal in Chorsabad. (Perrot-Chipiez nach Place.)

Erst in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts, im neuassyrischen Reiche, das mit Tiglathpileser III. (745—727) beginnt, lernten die Assyrer die Säule von ihren westlichen Nachbarn kennen, die sie „Chatti" oder Hettiter nennen; vom Westen bezogen sie auch einen großen Teil ihrer Bauhölzer. Zunächst tritt die Säule als Teil des „Chilani" auf, eines, wie die Assyrer hervorheben, den Hettitern entlehnten Bauteiles, dessen auszeichnendes Merkmal

eine offene Halle mit Säulen war. Ein solches Chilani erscheint in einfachster Weise (Fig. 123) in Chorsabad (Fig. 121, N): die Halle, von zwei festen Flügeln umgeben, bildet den Eingang zu einem Saale (Fig. 124). Später, in Kujundschik, werden auch die festen Flügel zu Zimmern benutzt, und endlich die hinteren Räume reicher ausgebildet zu einem „Ekāl nach der Weise des Hettiterlandes“ (Fig. 125). Von solchen Anfängen aus scheint die Säule im 7. Jahrhundert auch in die großen assyrischen Paläste eingedrungen zu sein, teils bei der Bildung offener Durchgänge von einem Saale zum andern, teils in der Ausschmückung der Außenseiten, indem die Wandflächen zwischen hoch oben angebrachten Fenstern (so scheint es) damit geziert wurden (Fig. 126). Zwei Arten von Säulen lassen sich unterscheiden. Entweder bestanden sie aus Holz, das mit Metall umkleidet zu werden pflegte, und waren oft sehr hoch.

124. Gebäude mit Chilani. Chorsabad. (Koldewey.)

123. Chilani. Relief aus Chorsabad. (Layard.)

125. Ekāl und Chilani. Kujundschik. (Koldewey.)

126. Neuassyrischer Palast mit Säulenschmuck. Relief aus Kujundschik. (Layard.)

127. Pfeiler und Säulen auf Löwen. Aus Kujundschik. Brit. Museum.

Sie ruhten auf Löwen, Stieren oder Sphinxen von Stein (Fig. 127). Eine eigentümlich wulstige, kohlkopfartige Basis lag auf den Rücken der Tiere, an romanische Bildungen erinnernd; in Sendschirli sind ähnliche steinerne Basen gefunden worden. Dieser Basis scheint auch ein ähnlich gebildetes Knaufkapitell entsprechen zu haben (vgl. Fig. 146). Die hölzernen Säulen tragen ein hölzernes Gebälk. Oder die Säulen standen unmittelbar auf dem Boden, hatten eine niedrige Basis und ein Kapitell, das zweimal übereinander das Volutenmotiv der ionischen Säule wiederholt (Fig. 123, vgl. oben S. 51). Diese Säulen mögen wohl von Schwelziegeln gebildet gewesen sein. Ihnen entsprachen Pilaster, deren Kapitell eine auch später noch im ionischen Stil übliche korinthisierende Volutenform aufwies.

128. Erzplatte mit getriebener Arbeit. Von dem Tore zu Balawat. Brit. Museum. (Phot. Mansell.)

Den künstlerischen Wert verleiht den assyrischen Bauten vorwiegend der plastische und malerische Schmuck. Die sehr verbreitete Täfelung der Wände mit verschiedenen Holzarten kennen wir nur aus Inschriften. Auch von dem Metallschmuck, der eine große Rolle spielte, haben sich nur dürftige Reste erhalten, unter anderen Stücke von einem Palmbaum aus vergoldetem Erze, wie sie vor dem Eingange zum Harem in Chorsabad aufgestellt waren, und mehrere getriebene Erzplatten, die als Belag einer mächtigen Holztüre dienten. Denn im Gegensatz gegen die offenen Säulenportale der Chilani waren die Haupteingangstüren fest mit Flügeln aus Zypressen- oder Palmenholz geschlossen, die bisweilen mit Erzplatten überzogen waren. Solche Erzplatten wurden in dem Schutthügel von Balawat, östlich von Mossul, gefunden (Fig. 128); sie schildern die Siegestaten Salmanassars II. (860—825). Vortrefflich ist in Auffassung und Guß eine Reihe liegender Löwen von verschiedener Größe mit einem Ringe

129. Eherner Löwe aus Chorsabad. Louvre. [illegible]

130. Fassade in Chorsabad (Fig. 121, L). Nach der Ergänzung von Place.

auf dem Rücken (Fig. 129); sie dienten als Gewichte und tragen in der Regel darauf bezügliche Angaben. Freistehende Statuen sind selten. Als die beste und älteste (wenn man von dem verstümmelten Bilde der nackten Göttin Istar aus dem 10. Jahrhundert im Britischen Museum absieht) gilt eine kleine Statue, die den König Asurnazirpal darstellt, jetzt ebenfalls im Britischen Museum; auch von Salmanassar II. und von Asurbanipal haben sich Standbilder gefunden.

Skulptur wie Malerei stehen in Assyrien fast ausschließlich im unmittelbaren Dienste der Architektur; sie bilden die Wandverkleidung. An den Portalen (Fig. 130) häufte sich besonders reicher Schmuck. Ornamente, meist gelb auf blauem Grunde, auf Ziegel gemalt und eingebrannt, umgaben die Torbogen (Fig. 131) oder zierten Gemächer des Harem (Fig. 132). Gewaltige geflügelte Gestalten, Stiere oder Löwen mit Menschenköpfen, aus Stein gemeißelt (Fig. 133), bewachten die Hauptportale; symbolische Figuren oder der Nationalheros Gilgamesch als Löwenbändiger, gleichfalls von riesigen Verhältnissen, schmückten die benachbarten Fassaden. Die Wände der Staatsgemächer und großen Gänge waren bis zu beträchtlicher Höhe, manchmal in doppelter Reihe übereinander, mit Platten von weichem, alabasterartigem Kalkstein belegt, auf denen Szenen des höfischen Lebens, religiöse Zeremonien, Opfer, Kriege, Jagden in flachem Relief geschildert waren. Über den Reliefs zogen sich in den Gemächern vielleicht noch Friese von glasierten

0 0,50

131. Torumrahmung aus bemalten Ziegeln. Chorsabad. (Place.)

132. Löwe, Adler, Stier, Fruchtbaum, Pflug. Fries aus bemalten Ziegeln. Chorsabad. (Place.)

Tonplatten teils mit figürlichen, teils mit ornamentalen Darstellungen hin: sonst waren die Wandflächen mit dekorativen Malereien geschmückt, in einfachen Gemächern nur getüncht. In den älteren Palästen von Nimrud sind schwere pflanzliche Bildungen (Palmetten, Knospen, Fichtenzapfen) neben einem Ornament von gedrehten Stricken üblich; in Chorsabad herrschen neben leichteren Palmetten und Lotusblumen Reihen von Sternblümchen vor. Auch der Fußboden und die Türschwellen waren mit Steinplatten belegt, deren reiche Muster ebenso durch die Regelmäßigkeit und Symmetrie der Anordnung wie durch die kräftige, offenbar auf alter Tradition beruhende Stilisierung der Pflanzenformen sich auszeichnen.

Bei den Darstellungen der Männer (Frauen kommen sehr selten vor) bemerken wir dagegen erhebliche Schranken des Kunstsinnes. Die Wahrheit des Ganzen wird noch mehr als in Ägypten der Deutlichkeit des Einzelnen geopfert oder, wie bei den Portalwächtern (Fig. 130), der architektonischen Anordnung unterworfen. Ihr Leib füllt die Tiefe des Portals aus, mit Brust und Kopf treten sie aus dem Tore heraus. Sie sind halb als Relief, halb als Rundbild behandelt und erscheinen in älterer Zeit mit drei Vorderbeinen, damit auch die Seitenansicht alle vier Beine gleichmäßig schreitend wiedergeben kann (Fig. 133); erst seit Sanherib (705—681) werden die Torkolosse nur vierbeinig gebildet. An den Kolossalfiguren der Fassaden finden wir wieder, wie in Ägypten (Fig. 31), die Beine im Profil, Kopf und Brust in voller Breite gezeichnet (Fig. 130); an den belebteren Schlachtenbildern werden alle Bewegungen vermieden, durch welche die Körperflächen für das Auge zerschnitten würden. Ein anderes Hindernis freier Kunstübung bildet das starre Zeremoniell, das sich namentlich auch in der Tracht wider-

133. Mannstier von Nimrud. Britisches Museum. (Phot. Mansell.)

spiegelt. Der gekünstelte Haar- und Bartputz raubt den Köpfen Leben und Ausdruck. In den Schilderungen des religiösen und höfischen Lebens erscheinen die Bewegungen auf das strengste geregelt, die Prachtornate starren an den Leibern, die übrigens kräftig, ja allzu muskulös gebaut sind, gedrungene Verhältnisse zeigen und in den Köpfen den Rassentypus deutlich ausgeprägt aufweisen. Wenn die Gewänder keine Falten werfen, so sind sie dafür desto reicher verbrämt (Fig. 134. 136). Diese Verbrämungen, Besätze und Muster, deren sorgfältig in Ritzlinien vorgezeichnete Umrisse noch erkennbar sind, verraten einen hohen Aufschwung der Weberei und Stickerei, Künste, um derentwillen Babylonien und Assyrien berühmt waren; auch die zahlreich dargestellten Geräte und Metallarbeiten zeugen ebenso von der Geschicklichkeit des Steinmetzen, der sie so getreu nachbildete, wie von der Schönheit der Originale.

Eine erhöhte Wirkung erhielten die Reliefs durch ihre durchgängige Färbung. Die Assyrer geboten über keine große Farbenreihe. Die auf glasierten Ziegeln gemalten Bilder zeigen in der Regel die Gestalten gelb auf blauem, auch wohl auf weißem Grunde; Grün wird nur ganz ausnahmsweise für Nebendinge, Schwarz für Einzelheiten, Rot und Weiß nur für die Ornamente benutzt. Doch genügten diese Farben, um namentlich die Gewandmuster wirksam hervorzuheben (Fig. 131). In rein dekorativen Werken erscheint der farbige Eindruck noch glänzender. Die älteren Werke aus Nimrud bevorzugen kräftige dunklere Farben, blau rot weiß schwarz, während in der Zeit Sargons ein zarteres Blau mit Weiß, Gelb und Orange vorherrscht, wodurch eine elegantere Wirkung erzielt wird.

Das Fremdartige in der Auffassung, Haltung und Tracht wirkt so übermächtig auf das moderne Auge, daß Stilunterschiede zwischen den Werken verschiedener Epochen zunächst kaum bemerkbar werden. Allein solche Unterschiede sind in der Tat vorhanden. Mit den älteren babylonischen Werken verglichen zeigt die assyrische Skulptur als Ganzes keinen Fortschritt auf frische Naturwahrheit hin. Das höfische Element in ihr, dem in den erhaltenen Werken nicht wie in Ägypten eine volksmäßige Kunst zur Seite steht, drängte die Lebensfülle zurück und förderte die Eintönigkeit des Ausdruckes. Wir haben es mit Gattungsmenschen zu tun; an die Stelle mannigfacher Individuen treten nur Typen: bärtige und unbärtige Männer und Eunuchen. Nur wo ein phantastischer Zug mitspielt, also bei den mythischen Persönlichkeiten (Mischgestalten spielen hier, vielleicht unter ägyptischem Einfluß, eine größere Rolle), und wo die Natur des Gegenstandes es erheischt (z. B. bei der Schilderung von Kriegerszenen), offenbart sich eine größere Lebendigkeit. Dennoch läßt sich auch innerhalb der assyrischen Kunst eine stilistische Entwickelung deutlich verfolgen. Die Skulpturen des

134. Asurnazirpal trinkend. Alabasterrelief aus Nimrud. London. (Phot. Mansell.)

altassyrischen Reiches aus Nimrud, dem neunten Jahrhundert angehörig, zeigen gedrungene Proportionen und sehr starke Muskulatur (Fig. 134). Alles ist in großen kräftigen Zügen wiedergegeben. Außer den großen zeremoniellen Staatsszenen, bei denen neben dem Könige die Eunuchen erscheinen und vierflügelige Dämonen den Abschluß zu bilden pflegen, tritt der König zu Wagen und zu Fuß, im Kriege, bei Belagerung fester Plätze, bei der Jagd auf Löwen oder Wildstiere, beim Opfer auf; überall herrscht ein feierlich steifer zeremonieller Ton, neben sehr deutlicher Bezeichnung des jeweiligen Gegenstandes. Auf dem sogenannten schwarzen Obelisken Salmanassars II., der oben mit einer Stufenpyramide abschließt (Fig. 135), überrascht in den fünf Reliefstreifen die scharfe Charakterisierung der huldigenden Völkerschaften, z. B. der Israeliten in der Gesandtschaft Jehus (842), trotz dem sehr flachen Relief, zu dem die ungewohnte Härte des Basalts nötigte. Im ganzen kehren Gegenstände und Stil auch in den neuassyrischen Skulpturen des Palastes wieder, den über hundert Jahre später Sargon um die Zeit der Eroberung Babylons (710) in Chorsabad am quellreichen Abhange des Gebirges aufführen ließ (Fig. 121). Die Platten sind kleiner, die Formgebung ist weniger stark aufgetragen, die Gewandung reicher aufgeputzt als in Nimrud (Fig. 136); besonders fein ist die Ausstattung des Harems durchgeführt. Die Friese von glasiertem Ton und die elegantere Färbung und Ornamentik (S. 58) hoben die Wirkung. Von den ungeheuren Mitteln und Arbeitskräften, über die der König gebot, zeugt die rasche Ausführung, denn Sargon starb schon 705 und sein Nachfolger Sanherib verlegte die Residenz nach Kujundschik, wo die älteren Bauten Ninives von den Neubauten bedeckt wurden. Er erbaute den Nordwestpalast. Eine Stele von Sanheribs Sohn Asarhaddon,

135. Schwarzer Obelisk Salmanassars II. aus Nimrud. Basalt. Brit. Museum.

136. Relief aus Chorsabad. Brit. Museum. (Phot. Mansell.)

137. Stele Asarhaddons aus Sendschirli vom Jahre 671. Berlin. (Phot. Berl. Mus.)

in Sendschirli (im nördlichen Syrien) gefunden, verewigt dessen Sieg über Ägypten im Jahre 671 (Fig. 137). Die Mehrzahl der Reliefs von Kujundschik stammt aber aus dem Nordpalaste Sardanapals. Sie sind reicher an Einzelheiten, schildern breiter und viel lebendiger (Fig. 138); sie füllen den Hintergrund mit mehr Gegenständen aus, ziehen (womit schon Sanherib begonnen hatte) die Landschaft gern in die Darstellung hinein, und während sie die Gestalten ziemlich flach, fast schematisch behandeln, streben sie in der Wiedergabe des Beiwerkes die größte Naturwahrheit an. Sogar die Königin, die in älteren Darstellungen nie auftritt, nimmt am Gartenfest ihres Gemahls teil (Fig. 139). Der Gegensatz gegen die Werke der älteren Perioden ist

138. Assyrisches Lagerleben. Relief aus Kujundschik. Berlin.
(Publ. des Berliner Museums.)

in diesen Beziehungen so stark, daß man an griechischen Einfluß gedacht hat; mit Unrecht, denn die ionische Bildkunst war damals noch nicht so weit entwickelt. Vielleicht bezeichnet die Herrschaft des Zierlichen und Schmuckreichen ein Sinken des künstlerischen Vermögens. Auf der Höhe der Leistungsfähigkeit dieser Kunst stehen dagegen die Tierbilder in den großen Jagdszenen zu Kujundschik; sie sind im höchsten Grade naturwahr und lebensvoll aufgefaßt und erzielen z. B. in dem blutbrechenden Löwen oder in der im Rückgrat getroffenen, den Hinterkörper mühsam nachschleppenden Löwin (Fig. 140) eine geradezu ergreifende Wirkung. —

Die babylonisch-assyrische Kunst, die mit dem Untergange von Ninive und Kalach im Jahre 606 (Dur-Sarukin war schon früher verlassen) schwer geschädigt, in Chaldäa noch ein Nachleben führte (S. 50), bis auch Babylon 539 von Kyros erobert ward, hat in der Geschichte der Kunst mancherlei Spuren hinterlassen. Allerdings sind die Nachwirkungen besonders der

139. Gartenfest des Königs Asurbanipal. Aus Kujundschik. Britisches Museum. (Phot. Mansell.)

140. Sterbende Löwin. Relief aus Kujundschik. Brit. Museum. (Phot. Mansell.)

babylonischen Kunst häufig nur stofflicher Natur. Die Perser, die semitischen und sonstigen Stämme Kleinasiens und Syriens, selbst die vorgriechische Bevölkerung an der Küste und auf den Inseln, haben mittelbar oder unmittelbar den Einfluß der mesopotamischen Kunst erfahren. Die phantastischen, geflügelten Gestalten spielten noch später in den religiösen Anschauungen der Orientalen eine große Rolle. Ja eine in der ganzen assyrischen Kunst beliebte Darstellung, der von zwei verehrenden Gestalten bewachte „heilige Baum", ein Kunstprodukt von ornamentalen Pfeilern, Binden und Palmetten (Fig. 141), kehrt nicht allein in der ältesten Kunst auf griechischem Boden, sondern sogar noch im Mittelalter, freilich in ganz abgeschliffener, rein dekorativer Form, als Teppichbild wieder.

141. Heiliger Baum mit knieenden Dämonen. Aus Kujundschik. (Phot. Mansell.)

3. Phönizien.

Schon die Assyrer hatten sich mit Erfolg bestrebt, ihre Macht gegen Westen vorzuschieben und das Meer zu gewinnen. Eine Stele mit dem Bilde Sargons aus Kition (Larnaka, in Berlin) bezeugt die Ausdehnung seiner Herrschaft bis zur Insel Kypros. In der Tat ging der ganze Zug der weltgeschichtlichen Bewegung unverrückt nach Westen, dem Meer entgegen.

Dorthin führten die großen Völkerstraßen, auf den Besitz der Küstenlande waren die Absichten der Weltmonarchien gerichtet: so strebten dem östlichen Becken des Mittelmeeres die mächtigsten Karawanen und die gewaltigsten Heeresmassen mit gleichem Eifer zu. Hier ist der wahre Schauplatz unserer älteren Weltgeschichte. Der reicheren Bodengliederung entspricht die größere Zahl von Völkerindividuen, die miteinander in mannigfachem Austausche der Gedanken und der Güter lebten und, wenn sie sich auch oft bekämpften, doch aufeinander angewiesen blieben. Die ursprüngliche Eigentümlichkeit ward allmählich gemildert nnd abgeschliffen; zur besonderen Stammesbildung gesellten sich fremde Kultureinflüsse. Auf syrischem und kleinasiatischem Boden begegneten sich die assyrische und die ägyptische Macht: beide ließen hier auch einzelne Spuren ihrer Kunsttätigkeit zurück.

Von großer Bedeutung erscheint die vermittelnde Wirksamkeit der schiffkundigen, handeltreibenden Phönizier. Sie umfaßte den ganzen damaligen Weltkreis und brachte überall neue Elemente der materiellen, oft auch der künstlerischen Kultur hinzu. Die Phönizier, bald mit den Juden im Mittelalter, bald mit den modernen Engländern verglichen, den einen verwandt durch den rastlosen, schmiegsamen Handelsgeist, den anderen beinahe ebenbürtig durch ansehnlichen Kolonialbesitz, waren, was Phantasie betrifft, mäßig begabt. Die Geschichte der Baukunst weiß von ihnen kaum mehr zu rühmen, als ihre große Geschicklichkeit im Quaderbau. Die von ihnen errichteten Mauerwerke erscheinen wie aus einem Gusse, so trefflich sind sie gefügt. Ihre technische Tüchtigkeit beweisen Fundamentmauern, aus riesigen Quadern aufgetürmt (Hafenbauten in Marathos [Amrith]); aus dem lebendigen Felsen gehauene Riesensockel, auf denen sich Tabernakel oder kleine Kapellen, die Behälter göttlicher Symbole, erheben, wie z. B. die Tabernakel von Amrith (Fig. 142), deren oberer Abschluß an ägyptische Motive anklingt; über Felsgräbern errichtete Denkmale, wie das kreisrunde, scheinbar gewölbte ebendort (Fig. 143), das reicher gegliedert und mit Zahnschnitten und Zinnen nach assyrischer Art verziert, immerhin aber noch massig und schwer ist. Sichere Technik tritt uns auch in Festungswerken entgegen, wie sie sich, mit gewölbten Kasematten versehen, in Karthago erhalten haben. Eigentümliche künstlerische Begabung kann aber, soweit unsere Kunde reicht, den Phöniziern nicht zugesprochen werden. Die Tempelanlagen beschränken sich auf einen geschlossenen Hof mit einem Tabernakel im Hintergrunde. Von dem Heiligtume zu Byblos (Gebal) bietet uns eine römische

142. Heiligtum zu Amrith. (Renan.)

143. Denkmal zu Amrith. (Renan.)

Denkmünze (Fig. 144) eine ungefähre Anschauung. Der Tempel links ist offenbar eine griechische Schöpfung; echt phönizisch ist dagegen der geschlossene Hof rechts auf hohem Unterbaue mit dem eingehegten Spitzkegel im Innern. Die Säulen können darauf hinweisen, daß die Phönizier zur Verbreitung der Säulen in den asiatischen Landen viel beigetragen zu haben scheinen.

Einen höheren Anspruch erhebt der von phönikischen Bauleuten ausgeführte Bau des salomonischen Tempels in Jerusalem (10. Jahrhundert). Auf weiter künstlicher Terrasse war er innerhalb eines Vorhofes mit drei Eingängen errichtet, selber von vorn durch eine Treppe zugänglich (Fig. 145). Diese führte zur Vorhalle (Elam); zwei hohe und dicke, von dem Tyrier Huram-abi gegossene eherne Säulen, die mit einem Knaufkapitell endigten (Fig. 146), standen neben dem Eingang. Die Kapitelle des vom Westen entlehnten assyrischen Chilani (vgl. S. 54) zeigen die Grundform des Kapitells. Auf die Vorhalle folgte der Hauptsaal (Hekal), durch keine Säulen gegliedert. Die Wände waren mit Zedernholz bekleidet, der Fußboden aus Zypressenholz, die Decke aus langen Zederbalken hergestellt. Eine Wand von Zederbohlen trennte das Hekal vom Allerheiligsten (Debīr), das, für die Aufnahme der Stiftshütte

144. Münze von Byblos mit einer Darstellung des Tempels und des Bätyls der Aphrodite. (Donaldson.)

145. Der Tempel Salomos. (Nach R. Smend.)

147. Kesselwagen aus Kypros. (Furtwängler.)

146. Eherne Säule von der Front des Tempels. Nach Chipiez' Rekonstruktion.

bestimmt, um die Hälfte niedriger war, aber einen Oberstock hatte. Dreistöckige Gemächerreihen, die dennoch zusammen nur die halbe Höhe des 30 Ellen (15¾ Meter) hohen Hekal erreichten, umgaben an den Langseiten und hinten den Tempel, dessen Außenwände ohne sonderlichen Schmuck geblieben zu sein scheinen. Wenn etwa oberhalb der Umbauten Fenster angeordnet waren, so hätten wir hier ein Beispiel des von hohem Seitenlicht beleuchteten „basilikalen" Saales (vgl. S. 30), der viel später in der Basilika eine glänzende Entwickelung finden sollte. Im Vorhofe stand außer dem großen ehernen Brandopferaltar auch das „eherne Meer", ein bauchiger Kessel, etwa 5 Meter im Durchmesser und halb so hoch, der auf zwölf ehernen Rindern ruhte. Anderes eherne Gerät vervollständigte die Ausstattung des Tempels, z. B. Kesselwagen, dergleichen sich mehrere in Kypros gefunden haben (Fig. 147). Alle diese Werke des Erzgusses werden jenem tyrischen Künstler zugeschrieben. Übrigens scheint der Grundplan des salomonischen Tempels in den syrischen Ländern allgemeinere Gültigkeit gehabt zu haben; er läßt sich dort bis zu christlichen Basiliken verfolgen.

148. Silberne Schale aus Amathus. (Cesnola.)

Nicht günstiger als mit der Architektur verhält es sich im phönizischen Stammlande mit der Skulptur, wobei freilich zu bedenken bleibt, daß hier der Boden, durch Völkerströmungen immer von neuem aufgewühlt, nur noch eine äußerst geringe Ergiebigkeit an Funden besitzt. Die wenigen größeren unter den ausgegrabenen Skulpturresten lassen selbständigen Formensinn vermissen. Die zahlreichen Sarkophage mit menschlich gestaltetem Deckel zum Beispiel ahmen bis in späte Zeit die ägyptischen Mumienkasten nach; so der anscheinend sogar in Ägypten gearbeitete Sarg des Königs Eschmunazar von Sidon aus dem 4. Jahrhundert. Andere Reliefs zeigen den Einfluß altionischer Kunst. Deshalb konnten auch die Phönizier auf die monumentale Kunst anderer Völker keinen Einfluß üben. Dagegen wirkten sie auf das alte Kunsthandwerk in hohem Maße bestimmend ein. Sie machten den Bergbau gewinnreich, entwickelten den Verkehr in Metallen, führten auf ihren Schiffen neue Muster aus und ein, und erweiterten den Umkreis des Kunstsinnes bei den Anwohnern des Mittelmeeres, besonders im 7. Jahrhundert,

62

149. Phönizisches Tongefäß. Louvre.

150. Tonkrug aus Kypros. (Cesnola.)

151. Kyprisches Kapitell. Louvre.

nachdem sie durch die Übermacht der Assyrier vollends auf das Meer hinausgedrängt worden waren. Selbst erfahren in einzelnen Zweigen des Kunsthandwerks, z. B. in der Metallarbeit mit Benutzung des kyprischen Kupfers, in der Glasbereitung, in der Buntwirkerei und der Färberei (Purpur), verschafften sie der heimischen Kunsttätigkeit neue Absatzquellen; ebenso häufig überbrachten sie die Werke älterer Kulturvölker, Töpferwaren und geschnittene Steine aus Ägypten, Gewebe mit reichen Mustern aus Babylon, Seidenstoffe und Schmucksachen aus Assyrien, in die dem Verkehre neu gewonnenen Landschaften. So entstand überall, wo die Phönizier verkehrten, ein Mischstil, der das Interesse des Ethnologen in höherem Grade fesselt als das des Kunsthistorikers, da ihm die Fruchtbarkeit abgeht. Wir machen die Beobachtung, daß assyrische Kunstmotive, wie Tierkämpfe, Jagden, gern in ägyptische Formen gehüllt werden, z. B. auf kyprischen Schalen (Fig. 148) und auf einer Silberschale von Palestrina im Museum Kircherianum in Rom, während in anderen Fällen die Gestalten in Körperhaltung und Bekleidung altgriechischer Weise folgen. Im älteren Gerät sind sogar „mykenische" Vorbilder kenntlich. Die Phönizier erscheinen durchweg als empfangender, nur selten, namentlich in formaler Beziehung, als gebender Teil; sie schmiegen sich den Landessitten an, sie locken, aber erzwingen nicht die Kundschaft. In Syrien sowohl wie auf Kypros schmücken sie z. B. die Tongefäße mit geometrischen Mustern (Fig. 149), offenbar im Anschluß an eine ältere Kunstweise. Sie suchen aber auch, ungeschickt genug, assyrische Motive wie den heiligen Baum zwischen zwei Tieren nachzuahmen (Fig. 150). Einzelheiten werden verwandelt, neue künstlerische Typen nicht geschaffen. Der vielgerühmte phönizische Einfluß auf die Geistesbildung der Küstenvölker ist jedenfalls auf diesem Gebiete nicht bedeutend.

Reicher als in dem auf einen schmalen Küstenstrich beschränkten Stammlande erscheint die phönizische Kunst in den Kolonien, so, abgesehen von Karthago, namentlich auf K y p r o s. Auf dieser Insel, deren Ureinwohner wahrscheinlich mit kleinasiatischen Stämmen in Rasse und Sprache zusammenhingen, folgten einander phönizische Kolonisten und griechische

Ansiedler. Die Tributpflichtigkeit an Ägypten und Assyrien führte zur Bekanntschaft mit der Kunst beider Reiche. So empfing Kypros eine Reihe von Anregungen, die es in eigentümlicher Kreuzung und Verflechtung auszubilden bemüht war. Dadurch wird aber für den Forscher der Einblick in die Entwickelungsgeschichte erschwert. Als phönizisch muß man erachten, was in seinen Formen mit Funden in anderen phönizischen Kolonien übereinstimmt, wie z. B. die Silberschalen; als einheimische Werke dagegen dürfen Arbeiten gelten, welche nur auf kyprischem Boden, sonst aber nicht vorkommen. Zu diesen gehören unter anderen eigentümliche Pfeilerkapitelle, wahrscheinlich von Grabbauten herrührend und rein dekorativer Natur (Fig. 151).

152. Statue aus Golgoi. New York. (Cesnola.) 153. Statue aus Golgoi. (Dali.)

Verschiedenartig geschwungene, aufwärts strebende Voluten bilden den Hauptschmuck (vgl. Fig. 118), doch entdeckt man in dem oberen Mittelfelde Anklänge an die ägyptische Lotosblume. Auch die zahlreichen Statuen aus Kalkstein, meistens die Stifter von Weihgeschenken nach verschiedenem Stand und Beruf darstellend, tragen eine bestimmte Lokalfarbe. Sie sind in der Regel grob gearbeitet, wegen ihrer rohen Rückseite mehr Reliefs als Rundbildern vergleichbar, eintönig in der Haltung, zeigen aber in den Köpfen ein besonderes, von anderen Kunstweisen verschiedenes Gepräge. Das Gewand erinnert zuweilen, ebenso wie die dicht nebeneinander gestellten Füße, an die ägyptische Weise (Fig. 152), aber ebenso häufig erscheint die heimische Kleidung, Chiton und Mantel (Fig. 153). Über das Alter dieser kyprischen Werke sind wir nicht genau unterrichtet. Von einem Sarkophag aus Amathus (Fig. 154) und von ein paar anderen Reliefs (Herakles und Geryoneus) ist es klar, daß sie erst gemeißelt wurden, nachdem

griechische Kunst auf die Insel Einfluß gewonnen hatte, was freilich den Verfertiger des Sarkophages nicht hinderte an dem krönenden Gesimse den hellenischen Ziergliedern Lotusblumen anzufügen, an den Langseiten den Wagenzug des Reliefbildes nach assyrischem Vorbilde zu zeichnen, auf den Nebenseiten aber phönizische Figuren, nackte weibliche Gestalten, die mit den Händen die Brüste drücken, sowie ähnlich karikierte Figuren des ägyptischen Gottes Bes darzustellen. So bleibt die kyprische Kunst, dem lebendigen Strom hellenischer Entwickelung örtlich und innerlich entrückt, noch in späteren Zeiten alten Überlieferungen treu und spielt im Altertume eine ähnliche Rolle wie die sizilische Kunst im Mittelalter. Auch diese dankte einer mannigfachen Kulturkreuzung Ursprung und Glanz, vermochte aber auf die italienische Kunst ebensowenig nachhaltigen Einfluß zu üben wie die kyprisch-phönizische auf die hellenischen Kunstformen.

154. Marmorsarkophag aus Amathus. New York.

4. Kleinasien.

Während sich die phönizische Kunst ägyptischen Einwirkungen zugänglicher zeigt, dem Nillande die geflügelte Sonnenscheibe, die Sarkophagform, einzelne Gewandstücke usw., selbst Grundsätze der Komposition und Zeichnung entlehnt, tritt in Kleinasien der Einfluß der mesopotamischen Kunst stärker in den Vordergrund. Die vollkommene Aufschließung des schwer zugänglichen Landes, die neuerdings von verschiedenen Seiten mit großem Eifer angegriffen worden ist, wird dem Forscher mit der Zeit immer reicheres Material zuführen. Vorläufig müssen wir uns begnügen auf die mannigfachen Unterschiede in der Kunstweise der einzelnen Landschaften hinzuweisen und den Fäden nachzugehen, die diese einerseits mit der Kunst des Doppelstromlandes, andererseits mit griechischer oder sonstiger europäischer Kunstsitte verknüpfen. Wir halten dabei die zeitliche Folge, soweit sie sich einigermaßen erkennen läßt, fest.

Altphrygische Denkmäler. Etwa im dritten Jahrtausend scheinen phrygische Stämme aus der Balkanhalbinsel über den Hellespont gewandert zu sein und zunächst die troische Landschaft besiedelt zu haben; weitere Wanderungen erstreckten sich dann über einen Teil des innerkleinasiatischen Hochlandes, der nach ihnen Phrygien genannt ward. Die ältesten Spuren haben sie in der Troas hinterlassen, wo die zweitunterste der von Schliemann in dem Hügel von Hissarlik entdeckten Stadtschichten, das prähistorische Troja, in das dritte Jahrtausend hinaufzureichen scheint. Dicke Mauern, unten stark geböscht und mit unbearbeiteten Steinen bekleidet,

155. Häusergruppe im prähistorischen Troja. (Nach Dörpfeld.)

158. Grabhügel auf der Insel Syme. (Nach Roß.)

156. Terrakotta-Idol aus dem prähistorischen Troja. (Schliemann.)

oben senkrecht aus Lehmziegeln errichtet, mit Türmen und engen Toreingängen, die allmählich weiter und kunstvoller angelegt wurden, schützten die Fläche der Burg. Auf dieser weisen die Grundmauern mehrerer ebenfalls aus Lehmziegeln über einem Steinsockel errichteter Häuser (Fig. 155) bereits einen großen Saal mit dem Herde (oder auch zwei Säle hintereinander) und eine von zwei Seitenmauern eingeschlossene Vorhalle auf; es sind die bleibenden Grundzüge des griechischen Hauses und Tempels und dürfen wohl als alteuropäisches Erbgut angesprochen werden, im Gegensatz gegen andere Haustypen, wie sie beispielsweise im alten Kreta (S. 85) begegnen. Die Häuser A und B, durch einen gemeinsamen Torbau C, der auch schon die später übliche Form eines Propylon zeigt, zugänglich, scheinen die Männer- und die Frauenabteilung der Wohnung zu bezeichnen. Säulen sind in diesen Bauten noch unbekannt. Die Masse des Tongerätes, ohne Drehscheibe hergestellt, mangelhaft gebrannt, mit eingeritzten Mustern verziert (Fig. 19), trägt einen sehr primitiven Charakter. Eigentümlich sind die Gefäße oder Geräte, die menschliche Gesichtszüge oder sonstige Körperformen als wesentliche Formelemente verwenden (Fig. 156). Auch der zahlreich gefundene Goldschmuck, der „Schatz des Priamos“, besitzt nur geringen künstlerischen Wert.

Die Ebene von Troja wird umgeben von großen aufgeschütteten **Grabhügeln**, die die Griechen später einzelnen homerischen Helden zuwiesen (Fig. 157). Über einem kreisrunden, niedrigen Mauerring, der besonders deutlich bei einem Grabhügel der Insel Syme erhalten ist (Fig. 158), erhob sich der aufgeschüttete Hügel, der das Grab in sich schloß. Dergleichen Tumuli sind sowohl in der thrakischen Heimat der Phryger wie in Phrygien häufig, hier z. B. in der Nekropole von Gordion. Im Peloponnes nannte man sie Phrygergräber, in Attika schrieb man sie den kleinasiatischen Amazonen zu. Die phrygische Sitte verbreitete sich auch über die

157. Sog. Grabhügel des Achilleus am Kap Sigeion.

Nachbarlandschaften Karien und Lydien: in Lydien bezeugt nicht bloß das sogenannte Grab des Tantalos bei Smyrna, sondern vor allem die umfangreiche Nekropole von Sardes am gygäischen See (Bin-tepé, „tausend Hügel") den Fortbestand dieses Brauches bis in das 6. Jahrhundert. Hier treten gemauerte Grabkammern hinzu, entweder mit großen Steinplatten, oder mit stufenförmig nach oben vortragenden Steinreihen bedeckt; der noch heute 69 m hohe, im Durchmesser 355 m messende Grabhügel des Alyattes, des Vaters des Krösos (gest. 560), ein Werk, das den Vergleich mit den Pyramiden herauszufordern schien, enthält sogar einen Gang mit regelrechtem Keilschnittgewölbe (Fig. 159).

Hettitische Felsreliefs. In der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends, gleichzeitig mit den Thutmosiden und Ramessiden in Ägypten, blühte im nördlichen Syrien und Mesopotamien das Reich der Hettiter (S. 53), das seine Macht nordwärts über den Antitauros bis auf die kahle Hochfläche Kappadokiens erstreckt zu haben scheint, ja vielleicht hier seinen ursprünglichen Sitz hatte. Felsreliefs mit ziemlich plumpen Figuren in eigentümlicher Tracht, mit Spitzhüten und Schnabelschuhen, zeugen von ihrer Kunstübung. Blieb nun auch die Herrschaft der Hettiter auf jene östlichen Landschaften beschränkt und endigte auch ihre Glanzzeit schon vor Ablauf des zweiten Jahrtausends, so erstreckte sich doch der Einfluß ihrer dürftigen Kunst auch weiter nach Westen. Am zahlreichsten sind diese Felsskulpturen im Nordwesten Kappadokiens erhalten. In Boghaz-köi (Pteria?), in Uejük und Giaur-Kalessi stellen die Felsreliefs schreitende Gestalten in

159. Gewölbter Gang im Grabhügel des Alyattes. (Perrot-Chipiez nach Olfers.)

161. Von den Felsreliefs bei Boghaz-köi. (Puchstein nach Perrot.)

160. Felsrelief von der „Jasili-kaja" bei Boghaz-köi. (Perrot.)

hettitischer Tracht dar, vom gewöhnlichen Menschenmaß bis zur Riesengröße sich erhebend, bald einzeln, bald in langen Reihen, einzelne auf Tieren oder auf den Köpfen von Männern stehend (Fig. 160). Seltsam berührt dabei der Doppeladler, ein Beispiel von Langlebigkeit mancher Kunstformen: schon in babylonischen Reliefs und in Werken mykenischer Kunst nachweislich, ward er später durch die Kreuzzüge im Occident bekannt und lebt noch heute als Wappenbild weiter. Noch interessanter ist die Darstellung eines Heiligtums mit zwei ionischen Säulen, das eine Riesenfigur auf der Hand trägt (Fig. 161); die Säulen bieten das älteste Beispiel einer der Grundformen des ionischen Kapitells.

Das westlichste Felsrelief dieses Stils ist der Karabel („schwarzer Stein“) in Nymphio unweit Smyrna, an dem Bergwege von Sardes nach Ephesos gelegen (Fig. 162), ein Werk, das eine falsche antike Deutung für ägyptisch hielt und mit Sesostris (vgl. S. 41) in Verbindung brachte. Wir kennen den Herrscher aus dem inneren Kleinasien nicht, der hier an den Grenzen seiner Macht sein streitbares Bild in die Felswand meißeln ließ. Im ganzen dürften diese Felsreliefs den ersten Jahrhunderten des letzten Jahrtausends v. Chr. angehören.

162. Felsrelief eines Kriegers bei Nymphio („Karabel“).

Neuphrygische Denkmäler. Die Verwüstungszüge der Kimmerier, der antiken Hunnen, haben im 7. Jahrhundert ganz Kleinasien bis an die ionische Westküste schwer betroffen und, wie es scheint, den überlebten hettitischen Nachwirkungen ein Ende bereitet. Gänzlich verschieden sind die Felsskulpturen in Phrygien und dem benachbarten Lydien, die der Folgezeit bis zum Untergange des lydischen Reiches (546) angehören. Nicht mehr vom Osten, sondern von den Ioniern der Westküste kommen hier Einflüsse, die sich mit phrygischen Eigentümlichkeiten mischen. Eine Anzahl großer Gräber sind bald in Felswänden, bald in vereinzelten Felsblöcken angebracht. Zu ihrem Schmucke werden vielfach Löwen verwandt, so an dem Arslan-tasch („Löwenstein“) bei Hairanvelt (Fig. 163), dessen ganzer Aufbau, die steigenden Löwen neben der Säule, einen deutlichen Nachklang an die ähnliche Komposition der mykenischen Zeit (Fig. 206) enthält.

163. Löwenstein („Arslan-tasch“) bei Hairanvelt in Phrygien. (Journ. Hell. Stud.)

164. Felsheiligtum des Midas bei Doghanlu in Phrygien („Jasili-kaja").

165. Felsbild der Kybele („Niobe") am Sipylon bei Magnesia („Böjük suret").

Von den Gräbern unterscheiden sich die Felsheiligtümer, die am liebsten die eine Fläche großer aufrecht stehender Felsblöcke als Hintergrund wählen. Die Hauptformen eines Giebelhauses in unorganischer Verbindung mit einem linearen, einst durch Farben gehobenen Muster, das eher einem Kachelbelage als der Teppichweberei seine Motive entlehnt, sind für diese vielfach für Gräber gehaltenen Anlagen charakteristisch; eine kleine Nische nahm das Bild der Gottheit auf. Die bekannteste Gruppe befindet sich bei Doghanlu, darunter das Heiligtum des „Herren Midas", eines alten phrygischen Gottes, eine Felsfassade von 16 m Breite und 17 m Höhe (Fig. 164, Jasili-kaja, „Bildfelsen"). Besonders eigneten diese Felsheiligtümer der in den Bergen hausenden „Mutter Kybele", deren Bild, von steigenden Löwen umstanden, in einer Nische des Arslan-kaja („Löwenfels") bei Düver noch erhalten ist. Am bekanntesten ist das fälschlich für die versteinerte Niobe Homers (Od. 24, 614 ff.) ausgegebene kolossale Felsenbild der Kybele, das 8 m hoch, 100 m über der Hermosebene gelegen, von einer steilen Wand des Sipylongebirges bei Magnesia herabschaut, von den antiken Anwohnern dem Sohne des Tantalos Broteas zugeschrieben (Fig. 165, Böjük suret, „großes Bild"). Hier fehlt die Ornamentierung der Wand. So oberflächlich die Darstellungen der stets von vorn dargestellten

166. Felsgräber zu Myra. (Niemann.)

Göttin sind, so scharf und genau pflegen die Ornamente gearbeitet zu sein, in denen bisweilen griechische Einwirkungen unverkennbar sind, z. B. in dem Fries in Kutschuk-jasili-kaja bei Doghanlu. Diese Einflüsse kommen bereits von der benachbarten ionischen Küste.

Diese Form der Felsheiligtümer setzt schon Bilderdienst voraus. In ältere Zeiten führen zurück die Felsenthrone, die am liebsten auf luftiger Höhe dem unsichtbaren Gotte zum Sitze bereitet wurden. Das berühmteste Beispiel ist der „Thron des Pelops", auf einer schwer ersteiglichen Felsenkuppe des Sipylon unweit der sogenannten Niobe 250 m über der Ebene gelegen.

a b

167. Felsgräber in Pinara. (Niemann.)

Lykische Felsarchitekturen. Lykien, ein felsiges Alpenland, das aus der Südküste Kleinasiens schroff ins Meer vorspringt, ist überreich an Gräbern. Zum Teil bedecken sie die steilen Felswände, bald als bloße schwer zugängliche Höhlen (Pinara), bald mit architektonischen Fassaden verkleidet (Myra, Fig. 166). Diese Fassaden, soweit sie dem 6. oder 5. Jahrhundert angehören, weisen die Form hölzerner Häuser auf, die hier gleichsam versteinert erscheinen. Auf einer Basis erhebt sich ein Riegelbau von starken Balken, meist einstöckig, mit einem flachen vorspringenden Dach abgeschlossen, das über einer Lage runder Bohlen eine nach außen verschalte Lehmschicht enthält (Fig. 167 b). Auch in freistehenden Gräbern kehrt dieselbe Holzarchitektur wieder (Fig. 168), die Flächen zwischen den Balken zeigen eine Art von Panelierung. Nicht selten erscheint über der flachen Decke ein in gleicher Weise gezimmertes Dach mit ziemlich steilen, leicht gerundeten Seitenflächen. Dieser Abschluß kehrt in einer Lieblingsform lykischer Gräber wieder (Fig. 167 a); in Fig. 169 rechts erhebt sich über einer Stufe ein zweistöckiger Bau, der im niedrigeren Erdgeschoß (Hypogeion) für die Leichen der Dienerschaft bestimmt war, im Hauptgeschoß als geräumiger Sarg (Soros) für die Familienmitglieder diente (denn die lykischen Gräber sind durchweg Familiengräber), darüber endlich das hohe gerundete Giebeldach stülpte, das seine bootförmige Gestalt vielleicht dem Lattengerüst eines Laubenganges

168. Felsgrab in Xanthos. (Scharf.)

entlehnt hat. In besonderen Fällen werden die Flächen des Grabes, der Giebel, des Daches mit Reliefs geschmückt, so z. B. in den dem 4. Jahrhundert angehörigen Grabmälern des Merehi und des Pajava aus Xanthos (London). Erst allmählich tritt neben diese nationale Form des Grabes der flache griechische Giebel, zunächst noch in Verbindung mit lykischem Riegelbau, seit dem 4. Jahrhundert auch als Teil eines ausgebildeten ionischen Säulenbaues. Lykien steht eben vorwiegend im Banne der benachbarten ionischen Kunst, daher denn auch die reichen Reste lykischer Skulptur im Zusammenhange der gesamten griechischen Kunstentwickelung ihren natürlichen Platz finden werden.

Nur eine Form der lykischen Grabmäler, zugleich eine der ältesten, weist eher nach dem Orient. Es ist das Pfeilergrab, dessen berühmtestes Beispiel das sogenannte Harpyiendenkmal von Xanthos darbietet (Fig. 169, links). Über einer Stufe ragt ein hoher viereckiger Pfeiler turmartig empor und hebt die mit einer kleinen Tür versehene Grabkammer hoch über den Boden (die Reliefumkleidung, jetzt in London, Fig. 108 f., erscheint in der Abbildung bereits entfernt). Ein schwerer, weit vorspringender Deckel bildet den flachen Abschluß, über dem auch wohl noch eine Gruppe Platz fand (Relief vom Nereidendenkmal).

169. Gräber in Xanthos. (Benndorf.)

5. Persien.

Als Tochter der babylonisch-assyrischen Kunst wird oftmals die persische Architektur und Skulptur angesprochen. Der Gedanke liegt so nahe, daß der Stamm, auf den die politische Macht überging, auch die Erbschaft der älteren Kultur antrat; wobei freilich auch die Möglichkeit erwogen sein will, daß die persische Kunst manches aus der — bisher noch völlig unbekannten — medischen Kunst entlehnt haben könnte. In der Tat bestehen zwischen der persischen und der babylonisch-assyrischen Kunst zahlreiche Berührungspunkte, ohne daß doch eine einfache Ableitung der jüngeren von der älteren Kunstweise zutreffend erschiene. Die Abweichungen werden nicht etwa nur durch das geringere Alter erklärt. Seitdem die Perser als Welteroberer auftraten und ihre Herrschaft weit über die Stammesgrenzen hinaus trugen, öffnete sich auch ihre Phantasie in reicherem Maße fremden Einflüssen. Was sie in Ägypten, im syrisch-phönizischen Gebiet, besonders aber auf ionischem Boden schauten, wirkte auf ihre Kunst zurück, die das jüngste Glied in der Reihe der vorderasiatischen Künste darstellt. Selbst die Frage kann man nicht unterdrücken, ob die Perser nicht auch geradezu fremde Künstler beschäftigten. Werke des alten Goldschmiedes Theodoros von Samos (6. Jahrhundert) schmückten den Palast in Susa, die Tätigkeit eines Bildhauers Telephanes aus dem ionischen Phokäa für die persischen Könige Dareios und Xerxes (521—464) ist verbürgt, die Paläste des 4. Jahrhunderts sind in der Blütezeit griechischer Kunst entstanden.

Wir unterscheiden drei Hauptgruppen von Denkmälern, die teils dem Gründer des Perserreiches Kyros (559—529), teils den achämenidischen Königen (seit Dareios, 521) angehören. Zwei Gruppen liegen in der Persis, östlich vom persischen Meerbusen, beide im Tale des Pulvar (Medos), durch das die Straße von Ispahan nach Schiras führt (Fig. 170). In einer Talebene unweit des Dorfes Murghab darf man Pasargadä ansetzen mit dem Grabe des Kyros; weiter abwärts, wo der Fluß in die Ebene Merwdescht eintritt, liegt einerseits die Palastterrasse von Persepolis, andrerseits die von den Königsgräbern bedeckte Felswand von Nakschi-Rustem. Die dritte Denkmälerstätte, Susa, liegt weitab gegen Nordwesten, etwa in der Breite von Babylon.

In einem Lande, ebenso reich an Gestein wie arm an Holz, kann eine fleißige Verwertung des Steinmaterials nicht überraschen. Um so auffälliger muß es erscheinen, daß die

170. Das Tal des Pulvar. (Nach Kiepert.)

171. Feuerturm von Nakschi-Rustem. (Perrot-Chipiez nach Dieulafoy.)

persische Architektur in ihrem Kern doch nicht vorzugsweise auf den Steinbau zurückgeht, Holz, Lehm und Ton vielmehr eine so große Rolle darin spielen. Dem Holzbau scheinen die überschlanken Säulen mit ihrem niedrigen Gebälk entlehnt, aus Lehmziegeln werden die Mauern aufgeführt, mit glasierten Tonplatten wenigstens zu großem Teil (Susa) die Wände bekleidet. Ein solcher Widerspruch wäre nicht möglich gewesen, wenn sich die Kunst stetig und selbständig aus dem Volkstum entwickelt hätte. Die persische Kunst ist eben höfischer Natur und huldigt ausschließlich der Macht des Königtums. Damit hängt die Seltenheit religiöser Bauwerke zusammen. Jedoch fehlt es nicht ganz daran. Dem persischen Feuerdienst genügten einfache Altäre, wie deren bei Nakschi Rustem ein paar erhalten sind, leise verjüngte Felswürfel, an den Ecken mit Säulen, die durch einen Bogen miteinander verbunden werden, geschmückt, oben mit einem Zinnenkranze bekrönt, der die Feuerstätte umschließt. Wahrscheinlich dienten dem Feuerkultus auch die von anderen für Gräber erklärten Türme, deren besterhaltener ebenfalls bei den Gräbern von Nakschi-Rustem (Fig. 171), ein anderer halbzerstörter bei Pasargadä unweit des Kyrosgrabes steht. Sie enthalten nur einen einzigen hohen Raum. Außen sind die Ecken als vorspringende Pfeiler gestaltet; die Wände, in denen eine hochgelegene Tür und Fenster angebracht sind, werden oben mit einem Zahnschnitt nach ionischer Weise abgeschlossen; ein flaches Zeltdach bildet den oberen Abschluß. Es scheint, daß diese Altäre und Türme als Stätten des Feuerkultus in naher Beziehung zu den benachbarten Gräbern standen.

172. Grab des Kyros in Pasargadä. (Perrot-Chipiez nach Dieulafoy.)

Unter den zahlreich erhaltenen Königsgräbern lassen sich zwei Typen unterscheiden. Den einen bietet das Grab des Kyros bei Pasargadä dar (Fig. 172), das von den Anwohnern als „Grab der Mutter Salomons" (Meschhedi-maderi-Suleiman) bezeichnet wird. Es stimmt mit Arrians Beschreibung des Kyrosgrabes überein, während Strabon (nach Aristobulos) das Grab ungenau als Turm bezeichnet. Vielmehr erhebt sich inmitten eines einst auf drei Seiten von einer Säulenhalle umschlossenen Hofes (die Säulen glatt mit kanneliertem Torus als Basis) ein wuchtiger Stufenunterbau, auf dem, von drei niedrigeren Stufen getragen, das tempelförmige Grab sich erhebt, oberhalb des Gesimses mit einem Giebeldache aus einem ein-

6,4

zigen großen Blocke bedeckt. Die baulichen Formen weisen die größte Einfachheit auf, was bei der Gesamthöhe von 10,70 m nur die Wirkung erhöht; die strengen Profile der Türumrahmung entsprechen der älteren ionischen Architektur. Überreste eines Baues in unmittelbarer Nachbarschaft werden dem Hause der das Grab bewachenden Magier angehören.

174. Grab des Xerxes in Nakschi-Rustem. (Phot. Stolze.)

Die jüngeren Gräber der Achämeniden von Dareios an tragen einen ganz anderen Charakter. Ähnlich den phrygischen und lykischen Grabfassaden (Fig. 164. 166. 167) sind sie in die Felswand hineingehauen. Während der König und seine nächsten Angehörigen, in Sarkophagen beigesetzt, in der unzugänglichen Grabkammer verborgen ruhen, ist die ganze Außenseite des Felsgrabes in eine zweistöckige Schauwand verwandelt. In dem Einsprung der Felswand bei **Nakschi-Rustem**, 9 Kilometer von Persepolis entfernt, befinden sich drei solche Gräber nebeneinander, von der Ebene aus gerechnet die Gräber Dareios' II., Artaxerxes' I. und
6,8 Dareios' I., dieses allein inschriftlich bezeichnet; daneben an der rechtwinklig vorspringenden Felswand das Grab des Xerxes (Fig. 174). Da es hier an weiterem Platze mangelte, haben

die Könige des vierten Jahrhunderts Artaxerxes II. und Artaxerxes III. ihre Gräber an dem Felsen über der Palastterrasse von Persepolis, ein jeder oberhalb seines Palastes (Fig. 174, h und i), erhalten; ein südlich davon liegendes, unvollendetes Grab mag für den letzten Achämeniden bestimmt gewesen sein. Alle diese Grabfassaden weisen die gleiche Anlage auf. Das untere Stockwerk ist als hohe schattige Halle gestaltet. Zwischen zwei Eckpfeilern tragen vier schlanke Säulen ein nach ionischer Weise dreigeteiltes Epistyl mit Zahnschnitt darüber. Ein Fries schließt dies Stockwerk ab; in der Gräbergruppe des fünften Jahrhunderts ist er glatt, in den beiden jüngeren Gräbern mit schreitenden Löwen geschmückt. In der Mitte, oberhalb der Säulen, baut sich das obere Stockwerk auf. Ein langer, bettartig gestalteter Thron, dessen Füße durch eine Querleiste verbunden sind, füllt den Raum; Querleiste und Thronschwinge werden von langen Reihen von Männern, den Vertretern der Völker des Reiches, gestützt; über den Füßen des Thrones ruhen sogenannte Einhörner. Oben auf dem Throne steht links auf besonderen Stufen der König, rechts der Feueraltar, während in der Höhe das Bild des guten Gottes Ahuramazda neben der Sonnenscheibe über der Opferszene schwebt.

Neben den Gräbern bilden die Paläste die hervorragendste Erscheinung der persischen Kunst. Wie in Assyrien wurden sie auf künstlichen Plattformen über die Ebene emporgehoben, und wie in Assyrien liebte es jeder König einen neuen Palast (Apadhāna) neben die Bauten der Vorgänger zu stellen und sich so einen selbständigen Ruhmestitel zu erwerben. Dieser Sachverhalt liegt deutlich in den oft beschriebenen und abgebildeten Palasttrümmern von Persepolis vor, die von den Anwohnern als Tachti-Dschemschid (Thron des Dschemschid) bezeichnet werden. Die Stadt lag am Austritt des Pulvār in die Ebene (bei Istachr), seine „Feste" aber legte Dareios etwas abseits an der Steilwand des Gebirgszuges an (Fig. 174). Das Material zu sämtlichen Bauten war ein grauschwarzer kristallinischer Kalkstein. Dareios selbst begnügte sich mit einem kleinen Palaste (A, „Tatschara"), nach der Weise eines assyrischen Hekāl (Fig. 125) angelegt; der hier wie überall zweischiffigen Vorhalle und dem Säulensaale mit den Nebenräumen war ein großer geschlossener Saal querangebaut. (Die kleine südliche Treppe ist ein Zusatz Artaxerxes' III.) Dem Dareios folgte als großartiger Bauherr sein Sohn Xerxes. Im Süden erbaute er den bedeutend stattlicheren Palast B, nach ähnlichem Plane wie A angelegt, nur daß der hintere Saal fehlte und dafür die Nebenräume reicher gestaltet wurden; vor der Eingangshalle lag eine Plattform mit einem Treppenaufgange jederseits. Aber dieser Palast genügte Xerxes hochstrebendem Sinne nicht, sondern im Nordwesten legte er Hand an eine viel größere Prachtanlage. Vermutlich gehört dazu die weltberühmte Treppe C, die so breit und bequem ist, daß etwa zehn Reiter nebeneinander die Stufen hinaufsprengen 6,6

174. Die Paläste von Persepolis. Grundriß.

können. Ist sie auch nicht mit dem Namen des Königs bezeichnet, so erscheint sie doch unzertrennlich von dem darüber gelegenen Torbau D, der inschriftlich auf Xerxes zurückgeführt wird, einem quadraten Bau mit viersäuligem Innenraum, dessen vier Tore sich nach allen vier Seiten öffneten; der Eingang ward nach assyrischer Art von Mannstieren (vgl. Fig. 133) umrahmt und bewacht. Wir erblicken hier das Vorbild der später so beliebten iranischen Tetrapyla. Das Tor zur Rechten führte zu dem großartigen Apadhana E, einer Weiterbildung des assyrischen Hekal und der älteren persischen Paläste, insofern zu der aufgetreppten Vorhalle (die Wände der Treppe waren mit feierlichen Zügen in Relief bedeckt) zwei offene, ebenfalls zweischiffige Seitenhallen hinzutreten sollten. Die Säulen der offenen Hallen erreichten die Höhe von 19½, die 36 des Saales die von 17 m. Allein der Bau ward nie zu Ende geführt, wie das Fehlen aller Schuttmassen beweist, die doch die Paläste AFH völlig verschüttet haben, indem die Holzbalken der Decken mit ihrem starken Lehmbelag im Herabsturz alles überdeckten. Gegenüber den Riesenplänen des Xerxes erscheint der wahrscheinlich auf Artaxerxes I. zurückzuführende Palast F gar winzig, und auch von Dareios II. hat sich anscheinend nur der kleine Torbau G erhalten. Desto großartiger tritt Artaxerxes II. Mnemon (405—362) auf; denn von ihm ist aller Wahrscheinlichkeit nach der vielbewunderte Hundertsäulenpalast H, dessen Saal 68 m im Gevierte mißt, erbaut worden, sicher nicht von Dareios, der nie seinen Namen anzubringen vergißt. Ist auch der Grundriß einfacher und die Säulenstellung enger als in Xerxes' unvollendetem Palaste, so zeigt sich doch hier dieser ganze persische Palasttypus in höchster Ausbildung. Von den assyrischen Palästen grundverschieden, eher an ägyptische Hypostyle erinnernd, bieten diese hohen Hallen und großen Säle mit ihren schlanken und reich geschmückten Säulen ein völlig verschiedenes Bild. Freilich sind es nur prunkvolle Empfangssäle, während das Bild der Wohnräume uns fehlt. Auf die Hundertsäulenhalle folgte nur

G A H E

175. Ansicht von Persepolis vom Grabe Artaxerxes' II. (Phot. eines persischen Prinzen.)

noch der kleine Palast J des Artaxerxes III. Ochos, der unvollendet geblieben zu sein scheint. Die große Menge der Säulen, die breiten Freitreppen, der dunkle Stein, aus dem alle festen Bauteile bestehen, machen die ganze Anlage von Persepolis zu einem Weltwunder: Tschihilminar (vierzig Säulen) lautet der volkstümliche Name (Fig. 175). Die Paläste wurden im Jahre 330 durch Alexander den Großen verbrannt.

In den Palästen von Persepolis läßt sich nach mehreren Seiten eine Entwickelung verfolgen. Die Säulen werden immer reicher ausgebildet, die Reliefs mildern den kraftvollen Stil der Xerxeszeit in den jüngeren Palästen zu einer geschmeidigeren, eleganteren Formensprache. Auch das Zeremoniell in den Darstellungen ändert sich. Während die Reliefs in den älteren Palästen den König stets gehend darstellen, tritt unter Dareios II. (424—405) die Gestalt des thronenden Herrschers daneben, die fortan die Regel wird. Im Hundertsäulensaal pflegt Artaxerxes II. über einem mehrstöckigen Gerüste, das mit den Darstellungen der beherrschten Völker oder der Leibgarden geschmückt ist, unter einem Baldachine zu thronen, den Löwen und Einhörner schmücken. Wohl mit Recht erblickt man in diesem Wechsel einen Einfluß ägyptischer Darstellungsweise, wo der König in ganz ähnlicher Umgebung auftritt. Nach Ägypten weist auch der Kopfschmuck des vierfach geflügelten Mannes in langem Gewande auf einem Pfeiler zu Pasargadä (Fig. 176). Er gehört zu einem nicht gar weit vom Kyrosgrabe auf einem kräftigen Quaderunterbau (Tachti-Suleiman, „Thron des Salomon") errichteten Schlosse, von dem sich mehrere Pfeiler, auch eine hohe glatte Säule, erhalten haben. Die Inschriften der Pfeiler, ebenso wie die seit einem Menschenalter weggemeißelte Inschrift über jenem Relief nennen „Kyros", den König, den Achämeniden. Die Bezeichnung als Achämenide, die der alte Kyros nicht führt, der Titel „König" statt „König der Könige", jüngere Besonderheiten der Keilschrift, der von den älteren Reliefs ziemlich stark abweichende elegantere Charakter des Bildes, endlich jener ägyptische Kopfschmuck schließen den Gedanken an den Gründer des Reiches aus und führen vielmehr auf den jüngeren Kyros, den aufständischen Bruder Artaxerxes' II.

176. Kyrospfeiler von Pasargadä. (Phot. Stolze.)

Neben dem für die Weltpolitik des persischen Reiches allzu abgelegenen Persepolis, das nur vorübergehend von den Königen bewohnt ward, gebührt der Rang der Hauptresidenzstadt Susa, das unter dem Randgebirge in der alten Ebene von Elam gelegen war. Auch hier hatte schon Dareios ein festes Schloß erbaut und es blieb der vornehmste Sitz seiner Nachfolger. Indessen die Schutthügel, die genauer untersucht worden sind, reichen nicht allzu hoch hinauf. Die architektonischen Reste gestatten kaum mehr als die Wiederherstellung des Palastes, den Artaxerxes II. über den Trümmern eines älteren Baues errichtet hatte. Der Palast erhob sich wiederum auf einer hohen Plattform und war auf drei Seiten von einer festen Wehrmauer umgeben. Eine Riesentreppe führte in den ersten Hof, den Säulenhallen mit Tierbildern als Schmuck begrenzten. Der Treppe gegenüber ragte wie in Persepolis ein großer Torbau in die Höhe und leitete über zum zweiten Hof, in dem der Thronsaal des

Zwei der „Unsterblichen" aus dem Palast Artaxerxes II. in Susa

Glasierte Ziegel.

177. Der Prunksaal in Susa. Nach der Ergänzung Dieulafoys.

Königs stand, ähnlich wie der des Xerxes in Persepolis (Fig. 174, E) angelegt. Den glänzenden Eindruck dieses Prunksaales, wie ihn etwa 387 die spartanische Gesandtschaft unter Führung des Antalkidas empfing, versucht eine Ergänzung wiederzugeben (Fig. 177). Die Säulen zeigen die gleiche reiche Form wie in desselben Königs Hundertsäulenpalast in Persepolis. Die Dekoration aber ward in Susa, im Gegensatz zu Persepolis, wo Reliefs vorherrschen, wesentlich durch bunt emaillierte Ziegel hergestellt: eine Weiterführung der in Babylon und Assyrien nur erst an einzelnen Stellen angebrachten Dekorationsweise. Von den bekannt gewordenen Proben, einem Friese schreitender Löwen auf graugrünlichem Grunde zwischen einem reichen Ornamentbande (vgl. Fig. 117) und einem Friese schreitender Krieger, je fünf durch einen Pilaster getrennt, auf grünlich blauem Grunde, fesselt besonders das letztere Werk unsere Aufmerksamkeit (Taf. III). Der Widerspruch der älteren Kunst, die Gestalten halb im Profil, halb in Vollansicht zu zeichnen, ist völlig beseitigt; die reich gemusterten Gewänder, straff angezogen, zeigen wenigstens an den weiten Ärmeln einen etwas freieren Faltenwurf. Die Lanze mit beiden Händen vor sich haltend, mit Bogen und Köcher bewehrt, schreiten die lebensgroßen „Unsterblichen", treffliche Bilder unerschütterlicher Soldatentreue, fest und sicher einher: bei aller Einförmigkeit ein imponierender Eindruck. Alle diese emaillierten Arbeiten bekunden eine große technische Fertigkeit, eine geschickte Beschränkung auf wenige Formsteine und einen geläuterten Farbensinn. Sie offenbaren aber auch einen Fortschritt in der richtigen Wiedergabe des Lebens. Hat man dies ausschließlich als das Verdienst persischer Künstler zu preisen? Oder darf man sich erinnern, daß die Landschaft Susiana von alters her sich einer reichen einheimischen Kultur erfreute, viel mehr als die Persis? Sind doch aus der alten elamitischen Zeit Susas neuerdings Reste von Säulen und von bemalten Ziegeln zum Vorschein gekommen (S. 45). Oder ist hier etwa griechischer Einfluß lebendig geworden? Die Zeitverhältnisse und die mehrfach bezeugte Anwesenheit von Griechen am persischen Hofe schließen eine solche Vermutung wenigstens nicht aus.

Die persische Architektur trägt, wie bereits bemerkt, keinen einheitlichen Charakter. Der Grundriß des Apadhana ist eine Weiterbildung des hettitischen, von den Assyriern aufgenommenen Chilanihauses. Die Portale mit ihren Mannstieren, wenn auch in besonderer Ausbildung, sind ebenso wie die Hauptmotive der Ornamentik (Zinnenkranz, Marienblümchen, Palmetten und Knospen) der babylonisch-assyrischen Kunst entlehnt. Die reiche Verwendung bald von farbigen Reliefs (Persepolis) bald von Ziegelemail (Susa) hat ebenda ihr Vorbild. Das Gebälk und die Türumrahmung, ferner der kräftige Eierstab, stimmen mit ionischem Kunstgebrauch überein, wobei freilich beachtet sein will, daß dieser auch fremde asiatische Elemente in sich aufgenommen hat. Die mit aufstrebenden Blattreihen geschmückten Hohlkehlen über den Türen klingen an Ägypten an. Ein ganz besonderes Gepräge geben dagegen der persischen Architektur die Säulen

Fig. 178). Ihre Basen haben die Gestalt umgestülpter Kelche, mit herabfallenden Spitzblättern in einfacherer oder reicherer Durchführung bedeckt; die überaus schlanken, etwa 12 Durchmesser hohen Schäfte sind fein und vielfach kanneliert (32—52 Kanäle; an den Felsgräbern erscheinen sie überall glatt). Als Kapitell dienen zwei mit dem Rücken aneinander stoßende Vorderkörper von gehörnten Löwen (Einhörnern) oder von Stieren. Jenes scheint die ältere Form zu sein, da sie sich nur im Palaste des Dareios (Fig. 174, A) und in den Außenhallen des großen unvollendeten Apadhana des Xerxes (E. Fig. 178, a) findet. Das Kapitell ist hier

a (Außenhallen von E) b (Propyläen D)

178. Säulen aus den Palästen zu Persepolis (vgl. Fig. 173—175).

in unbefriedigender Weise unmittelbar auf den Säulenstamm gesetzt. Die gleiche Art der Zusammensetzung erscheint an den Säulen sämtlicher Felsgräber, aber hier ist vom Dareiosgrabe an überall das Stierkapitell an die Stelle des Einhornkapitells getreten. Das Stierkapitell bleibt seit Xerxes die alleinige Form, verbindet sich nun aber an der freistehenden Säule mit dem Schafte regelmäßig vermittelst eines zweiteiligen Zwischengliedes (Fig. 178, b). Über den Säulenschaft stülpt sich zunächst ein blechartiger Blattüberfall, der an den frühionischen Eierstab (Fig. 270), oder an das äolische Kapitell (Fig. 272 a) erinnert; darüber steigt ein Palmenkapitell nach ägyptischer Weise (Fig. 49) empor. Den Übergang von diesen runden Formen zu dem oblongen Stierkapitell bildet ein viereckiges Glied (c), das nach allen vier Seiten aufrecht stehende doppelte Voluten vorschiebt, wie sie die assyrische Kunst liegend kennt (Fig. 123).

Dieses Übereinander verschiedenster Formen, noch dazu so widersinniger Formen wie es die aufrechte Volute ist, erhöht freilich die Höhe der Säule und bringt eine reiche Wirkung hervor, läßt aber doch völligen Mangel an Sinn für organisches Gestalten empfinden. Die Einsattelung zwischen den Hälsen der Kapitelltiere trägt ein leicht verziertes Querholz, das als Auflager für die langen Balken der Decke diente; die Decke selbst bestand aus Balken, die eine dicke Lehmschicht trugen. Die schlanken Säulen und die weiten Interkolumnien scheinen auf eine ursprüngliche Holzarchitektur hinzuweisen; manche Einzelform würde sich am besten durch Metallbekleidung eines Holzkernes erklären.

So offenbart die persische Kunst eine starke Fähigkeit fremde Züge aufzunehmen und mannigfach zu verflechten. Sie verliert dadurch aber nicht ihre Lebenskraft, bildet vielmehr für das spätere Weltalter des Orients einen fruchtbaren Boden.

Mehrfach haben unsere bisherigen Betrachtungen uns bereits in das Gebiet griechischer Einwirkungen auf die älteren Völker des Orients geführt. An der Westküste Kleinasiens entwickelten sich seit langer Zeit diese wechselseitigen Berührungen, die Inselwelt des ägäischen Meeres bot die natürlichen Brücken zwischen Orient und Occident dar. Die Umländer dieses Inselmeeres bilden das eigentliche Griechenland, das die vom Osten entlehnten Anregungen selbständig verarbeitet und mit reichen Zinsen heimzahlt.

a (Mykenä. Elfenbein) b (Tiryns) c (Mykenä)

179. Mykenische Friesornamente (vgl. S. 93. 96).

B. Griechenland.

Weithin offen, allseitig erschlossen lag die griechische Welt, von allen Seiten die Inseln des ägäischen Meeres umgebend und nach Westen bis zu den Küsten Siciliens ausgreifend. Daß die älteren Bewohner dieser Länder in mehr oder weniger engem Zusammenhange mit dem Orient und mit Ägypten standen, ließen Funde und vereinzelte Nachrichten schon längst erkennen. Es hat aber das griechische Volk wie kein anderes verstanden diese Abhängigkeit zu lösen und sich zu einer freien Selbständigkeit zu erheben. Die Wurzeln seines Daseins erscheinen verdeckt, die herrlichen Blüten und Früchte sind sichtbar. Diese Beobachtung macht man auf allen Gebieten des geistigen Lebens. In dem Augenblicke, wo in den Hellenen das Bewußtsein erstarkte, menschliche Schönheit und menschliche Tugend seien ein Geschenk der gnädigen Götter und ihre Pflege ein Gottesdienst, als sie den Göttern wesentlich sittliche Züge aufprägten, da schlossen sie mit der Vergangenheit ab und öffneten der Bildung völlig neue Bahnen. Ihr historischer Glaube stand im Gegensatze zu den natürlichen Anfängen ihres Daseins. Sie erzählten von ihrer Vergangenheit wie von einer fremden Welt. Die hellenische Bildung hat ihren Ursprung mit einer viel stärkeren Schicht bedeckt, als dies allen anderen Völkern möglich war.

So hat auch die griechische Kunst die Spuren des mühseligen Weges, den sie jahrhundertelang gegangen war, verwischt und weckt leicht den Eindruck, als wäre sie gleich der Tochter des Zeus vollendet der Phantasie eines Künstlers entsprungen. Denn im Laufe der Entwickelung verloschen die Spuren der früheren Stufen und wurde die Erinnerung an den Ursprung der Kunst verdunkelt. Erfreut sich ein Volk einer lebendigen Kunst, so besitzt es nicht mehr die Lust und die Muße den mühsamen, steinigen Weg, den es hat erklimmen müssen, zu prüfen. Selbst auf der Höhe angelangt, fesseln es bei dem Rückblick in die Vergangenheit nur ähnliche Höhepunkte. So sind Jahrtausende vergangen, ehe man auf die elementaren Anfänge der Kunst, auf die Schichten längst verklungener Kulturperioden aufmerksam ward und ihre Bedeutung für die spätere Entwickelung erfaßte. Erst in unseren Tagen ist auch in dieses Dunkel ein helleres Licht gefallen. Namentlich durch Heinrich Schliemanns und seiner Nachfolger epochemachende Entdeckungen sind wir über die Vorgeschichte der griechischen Kunst genauer unterrichtet worden. Sie erstreckt sich über das zweite, reicht sogar bis in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurück. Wir sehen hier ab von den Spuren eines Steinzeitalters mit steinernem Gerät und dunkler Tonware, die durch eingeritzte Muster verziert wird (S. 6).

Die nächsten Kulturschichten, wie sie erst neuerdings auf Kreta und an einzelnen Stellen des griechischen Festlandes erforscht worden sind, führen immer noch tief ins dritte Jahrtausend zurück, bis sie Resten einer jüngeren und reicheren Kultur Platz machen, von der sich festere Fäden zur eigentlich griechischen Kultur und Kunst ziehen lassen.

1. Die ägäische Kunst.

Bereich der ägäischen Kunst. Im zweiten Jahrtausend, dem „ehernen Zeitalter" (S. 7), hebt sich aus dem Ganzen der Bronzekultur in bestimmtem örtlichen Umfang eine Kunstweise ab, die man nach dem ersten Fundort, einem Lieblingsplatze griechischer Sage, als mykenische Kunst zu bezeichnen pflegt. Treffender scheint der Name einer ägäischen Kunst. Denn ihr Bereich erstreckt sich über das ganze ägäische Inselmeer und seine westlichen Grenzlandschaften auf der griechischen Halbinsel; einzelne Wirkungen lassen sich noch viel weiter, westlich bis nach Spanien, östlich bis nach Kypros und Ägypten, verfolgen. Freilich sind die achäischen Fürstensitze von Mykenä und Tiryns in der Argolis, die Burg von Arne in Böotien, die Gräber von Mykenä, von Vaphio (Pharis oder Amyklä) in Lakonien, von Spata und Menidi (Erchia und Acharnä) in Attika, von Orchomenos in Böotien, dazu die sechste (zweitoberste) Schicht von Troja, Hauptzeugen einer geschlossenen Kunstübung, die man als mykenisch bezeichnen mag; aber die neuerdings von Italienern und Engländern energisch in Angriff genommene Erforschung Kretas, des hohen südlichen Riegels des griechischen Inselmeeres, hat noch weitere Perspektiven nach rückwärts eröffnet und einen Mittelpunkt ältester Kunst erschlossen, der Anspruch darauf machen darf dieser gesamten Kunst den weiteren Namen ägäisch zu verleihen; die Namen kretisch und mykenisch bleiben besser auf Sondererscheinungen beschränkt.

Frühägäische Kunst (3. Jahrtausend). Der auffälligste Zug in der alten Kulturschicht, die wir mit diesem Namen bezeichnen, besteht darin, daß die Bauwerke nicht gradlinig sondern rund gestaltet, und aus rohen Blöcken ohne Mörtel aufgeschichtet sind. Grundmauern solcher Hütten von runder oder elliptischer Form, nicht selten in ähnlich kunstloser Weise in Einzelkammern abgeteilt und mit einer elliptischen Mauer umringt, haben sich in Kreta wie auf dem Festlande gefunden. Ihnen entsprechen runde Kuppelgräber, Nachbildungen der Häuser der Lebenden; kleine Gräber sind auf der Insel Syros, große, die bis zu fünfzig Skeletten umschlossen, im Süden Kretas bei Gortyn und Phästos zum Vorschein gekommen, nirgend so wohlerhalten, daß sich die Konstruktion der Kuppel aus so unvollkommen hergerichtetem Material erkennen ließe.

Diesen Rundbauten geht mancherlei Tongeräte zur Seite. In Kreta treten zuerst gemalte weiße Linearornamente an die Stelle der eingravierten (Fig. 19). Dann tritt die Drehscheibe auf, die es ermöglicht mit Hilfe feineren Tons vollkommeneres dünnwandiges Geschirr herzustellen, dem allmählich ein immer glänzenderer Firnis Undurchlässigkeit und schöneres Aussehen gewährt; es ist das erstemal, daß diese für die griechische Tonfabrikation so wichtige Erfindung auftritt. Dabei fehlt es nicht an Anzeichen, daß schon in dieser Frühzeit Kreta zu dem Ägypten des alten Reiches Beziehungen unterhielt; darauf scheinen Gefäßformen, Idole und besonders mannigfache Siegel zu führen.

Altkretische Kunst (Anfang des 2. Jahrtausends). Durch eine tiefe Kluft ist von jener Frühzeit die nächste Periode geschieden, deren Zeit im allgemeinen durch eine in Knosos gefundene ägyptische Statuette aus der Zeit der 12. Dynastie (2000—1788) bestimmt wird. Der Unterschied spricht sich am augenfälligsten in der Baukunst aus. Alle jene runden Bau-

formen und rohen Blöcke sind verschwunden und haben viereckigen Grundrissen, quadraten oder oblongen, Platz gemacht. Die Grundmauern sind aus behauenen Quadern wohlgefügt; der Oberbau bestand aus Holz, Bruchsteinen und Lehm, die Schwellen und Stürze der Türen aus Stein. In dieser Weise sind die großen Paläste erbaut, die in Knosos, Phästos, Hagia Triáda, die stattlichen Häuser, die in Zakro aufgedeckt worden sind. Übersichtlicher als der große, in mehreren Schichten öfter erneuerte „Minospalast" in Knosos ist der kleinere in Phästos (Fig. 180). Ein gepflasterter Hof (A), dem sich manchmal noch andere Höfe (B C) anschließen, bildet regelmäßig den Mittelpunkt der Anlage (in Knosos ist er $52^1/_2$ m lang und halb so breit). Der Palast selbst besteht aus einem schwer übersehbaren Gewirre von Zimmern, Gängen, Magazinen, Treppen, während es an großen Sälen fehlt. Besonders charakteristisch sind die Pfeilersäle (D E); ihr Hauptraum wird teils von festen Wänden teils von Pfeilern, zwischen denen Türöffnungen der Luft und den Menschen Zutritt verschaffen, umschlossen. An diesen geöffneten Seiten sind Säulenhallen vorgelagert, die sich ihrerseits ins Freie oder gegen Lichtschachte öffnen (vgl. Fig. 181, A—C). So war ein schöner Gesamtraum mit abgestuftem Lichtzutritt geschaffen (Fig. 182); man hat ihn mit einem Zelte verglichen, dessen Segeldecke rings emporgenommen und aufgesteckt ist. Ein anderes Zimmer besonderer Art bietet Knosos (Fig. 183, vgl. Fig. 180 neben D). Ein paar Stufen leiten zwischen Pfeilern in den Vorraum A, mit Steinbänken längs den Wänden. Von hier öffnet sich eine Doppeltür in das nicht allzu große Gemach B, das man für ein Badezimmer zu halten geneigt ist. Auch hier ziehen sich Bänke an den Wänden hin, in der Mitte der Hauptwand aber steht ein steinerner Thron von charakteristischer Form (Fig. 184), das einzige Stück das von

180. Palast in Phästos. (Nach Dörpfeld.) (Schwarz die älteren, schraffiert die jüngeren Teile.)

dem Mobiliar des Palastes eine Vorstellung geben kann. Gegenüber führen ein paar Stufen hinab zum Bade, das, von oben beleuchtet, durch zwei Säulen und ein Geländer von dem Sitzraum geschieden ist. So war ein lauschiger Raum geschaffen. Wandmalereien scheinen, wenigstens in größerem Umfang, diesen Palästen gefehlt zu haben.

Vor dem Palaste findet sich gern ein Vorhof mit Sitzstufen für eine Versammlung (vgl. Fig. 180 links). Ein Torbau, im Innern durch eine einzige Mittelsäule gegliedert (vgl. Fig. 180 bei C), führt zum Palaste selbst. Dieser bot schon dadurch einen eigentümlichen Anblick, daß er eine ganze Reihe von Stockwerken umschloß; in Knosos waren es deren vier, die sich dem leicht abfallenden Boden anschmiegten. Damit hängen einmal die wohlgefügten steinernen Wendeltreppen zusammen, die die Stockwerke miteinander verbinden und denen sogar gelegentlich an der Biegung der Schmuck einer Säule nicht fehlt (Fig. 181, F). Sodann hat die Mehrstöckigkeit die Anlage jener zahlreichen Lichtschachte veranlaßt, die den Treppen wie den Sälen und Gängen Licht und Luft zuführen (Fig. 181—183). In unteren Stockwerken befanden sich die umfangreichen Magazine, in denen sich die Vorräte und die Schätze der alten Fürsten bargen: Gang an Gang, bald mit gewaltigen Tongefäßen gefüllt, bald im Fußboden mit verborgenen Behältern versehen, diese in sinnreicher Weise mehrfach übereinander angebracht, so daß sie, oben etwa mit Getreide angefüllt, wohlgeeignet waren in ihren unteren Fächern

181. „Saal der Doppelaxt" in Knosos. (Evans u. Dörpfeld.)

183. Badezimmer in Knosos. (Evans.)

182. Aus dem Saal der Doppelaxt in Knosos. (Blick von A nach C.)

184. Marmorthron in Knosos.

Kostbarkeiten begehrlichen Blicken und räuberischen Händen zu entziehen. Ein solcher Schutz war um so erwünschter, als diese altkretischen Paläste jeglicher Schutzmauer oder Befestigung entbehrten: ein sprechendes Zeugnis für die Sicherheit, in der das meerbeherrschende Inselvolk nach außen dahinlebte, aber auch für den inneren Frieden, dessen sich die einzelnen Fürstensitze nur infolge einer straffen Gesamtherrschaft (die Sage nennt den Namen des Minos) erfreuen konnten.

Zu den bemerkenswertesten Zügen der altkretischen Baukunst gehört der häufige Gebrauch der Säulen. Wir finden sie als Träger des Gebälkes in Torgebäuden, in offenen Hallen, im Innern von Räumen, ja vielleicht sind sie in Knosos schon als rein dekoratives Mittel zur Gliederung einer Wandfläche verwandt worden. Das prähistorische Troja (Fig. 155) kannte die Säule noch nicht. In der hettitischen Kunst trat uns, aber erst später, ein ähnlicher Gebrauch der Säulen bei Eingangshallen entgegen (S. 53 f.); die ausgiebigste Verwendung der Säule ist schon der altägyptischen Architektur eigen. Allein (sofern man aus der jüngeren „mykenischen" Säule einen Rückschluß auf die altkretische ziehen darf) die Bildung der ägyptischen und der kretischen Säule ist völlig verschieden; dort handelt es sich um steinerne Säulen mit Pflanzenmotiven im Kapitell, hier um hölzerne Säulen mit ganz abweichender Kapitellform. Denn die ägäische Säule ist stets aus Holz hergestellt (eine von Zypressenholz ist in Knosos erhalten). Sie erhebt sich auf einer flachen steinernen Basis, dergleichen in Troja, Knosos und Tiryns erhalten sind (Fig. 195). Weiter lassen sich als gemeinsame Eigentümlichkeiten der Säule, bei mancherlei Abweichungen im einzelnen (Fig. 185), hervorheben, daß ihr glatter Schaft nach oben dicker wird (was nur bei Holzsäulen erklärlich ist, man denke an unsere Tisch- und Stuhlbeine) und daß das Kapitell aus einer Hohlkehle mit einem Wulste darüber gebildet wird, was an gewisse frühdorische Kapitellbildungen (Fig. 252) anklingt. Dann folgt entweder eine quadrate Deckplatte oder sogleich der hölzerne Epistylbalken, auf dem die runden Köpfe der Balkendecke liegen (vgl. Fig. 190), darauf endlich der ringsum durch Bretter geschützte Lehmbelag des flachen Daches (S. 73. 83). Soviel wir sehen, liegt in der Säule eine hochbedeutsame Schöpfung altkretischer Kunst vor.

9,6 9,5 9,7

3 1 2 4

185. Mykenische Säulen.

1. Vom sog. Schatzhause des Atreus in Mykenä. 2. Vom Löwentor ebenda. 3. Von einem Elfenbeinrelief aus Menidi. 4. Elfenbeinsäulchen aus Spata.

Den Zustand der bildenden Kunst lernt man aus schönen Gefäßen von Speckstein, glatten oder mit Relief geschmückten, kennen, die wenigstens teilweise in diese frühe Zeit zurückzureichen scheinen. Das gleiche gilt von Elfenbeinschnitzereien, von Fayencefiguren (z. B. einer schlangenhaltenden Frau aus Knosos), während in den nördlichen Inseln sehr primitive Idole aus Marmor (Fig. 186) vermutlich unserer Periode angehören. Das verbreitetste und charakteristischste Erzeugnis altkretischen Kunsthandwerks sind aber die nach dem ersten Fundort sogenannten Kamáresvasen. Auf den Firnis der Gefäße (S. 85), die gar verschieden geformt

186. „Karische“ Idole. Marmor. Berlin.

187. Kamáresvase. (Mon. d. Linc.)

sind, ist allerlei farbiges Ornament aufgemalt, zum größten Teil Pflanzenbildungen entnommen (Fig. 187). Die Feinheit des Tongerätes und die Farbenpracht der Dekoration legen das deutlichste Zeugnis für den Kunstsinn der alten Kreter ab.

Endlich verdient es Erwähnung, daß sichere Spuren einfacher Heiligtümer sich im Palaste von Phästos, bei Palákastro und in der Zeusgrotte auf dem Berge Dikte haben nachweisen lassen.

Schachtgräber in Mykenä. (Erste Hälfte des 2. Jahrtausends.) In Kreta sind bisher erheblichere Gräber aus altkretischer Zeit nicht gefunden worden. Es läßt sich daher einstweilen nicht sagen, ob sie etwa den alten Kuppelbau (S. 85) fortgesetzt und vervollkommnet haben, oder ob auch in Kreta jene Schachtgräber üblich waren, die wir in Mykenä finden und die sicherlich der gleichen Periode angehören. Auf der Burg von Mykenä, dicht hinter dem Löwentore, legte Schliemann an einer Stelle, die außerhalb des ursprünglichen Burgringes lag, eine Gruppe sehr tief ausgeschachteter Gräber frei, die durch ihren Inhalt, reichen Goldschmuck, hohes Interesse erregen. Sie stammen nicht alle aus gleicher Zeit, ein paar von ihnen (n. 4 und 5 der üblichen Zählung) scheinen vielmehr nach der Art und Pracht der in ihnen gefundenen Schätze so viel später zu fallen, daß sie den Übergang zur nächsten Periode bilden und besser bei dieser zu behandeln sind. In den älteren Gräbern sind besonders runde dünne gestanzte Goldblättchen häufig, die zum Schmucke der Gewänder gedient haben (Fig. 188). Vortrefflich dem Rund angepaßt treten Schmetterlinge (a) und Tintenfische (c) auf, letztere ein Lieblingsgegenstand dieser Kunst. Aber am zahlreichsten sind Spiralornamente (b) in den verschiedensten sinnreichen und meistens geschmackvollen Verschlingungen, die auch an anderem

a b c

188. Plättchen von Goldblech aus Mykenä. Athen.

Schmuckgeräte wiederkehren. Hier ist der Anschluß an das mitteleuropäische Spiralornament der Bronzezeit (S. 8) deutlich, und damit erklärt sich zugleich, daß diese ganze Ornamentgattung in Kreta ebenso unbekannt ist, wie auf dem griechischen Festlande die Pflanzenmotive der Kamareskunst (Fig. 187). Trotzdem sind die Formen, in denen diese Waren durch Hämmern hergestellt wurden, aus dem in Griechenland nicht gebräuchlichen, in Kreta häufigen Speckstein gemacht. Auch Gesichtsmasken von Goldblech, die nach weit verbreiteter, z. B. auch aus Ägypten bezeugter Sitte über die Gesichter der Leichen gelegt waren, haben sich in jenen alten Gräbern gefunden, unbehilfliche Versuche die Züge der Verstorbenen wiederzugeben. So genügen schon diese ältesten Gräber den Beinamen des „goldreichen" Mykenä zu erklären, der indessen in der nächsten Periode noch größere Berechtigung erhalten sollte.

Mykenische Baukunst, Haus- und Mauerbau. (Mitte des 2. Jahrtausends.) In dieser nächsten Periode finden wir Kreta und das griechische Festland eng miteinander verbunden, aber so daß das letztere den Vortritt übernimmt, daher für diese Zeit der Sondername mykenisch an der Stelle ist.

189. Mauerecke von Luftziegeln mit Holzbalten. Troja. (Dörpfeld bei Schliemann.)

190. Modernes Bauernhaus in Persien. (Durm nach Dieulafoy.)

191. Kyklopische Mauern von Tiryns, Rampe zum östlichen Burgtor mit Turm.

192. Polygonmauer. Mykenä. (Nach Gell.)

Das gewöhnlichste Material für die Baukunst dieser Zeit waren im eigentlichen Griechenland, wie in Mesopotamien und Kleinasien, aber im Gegensatz gegen die Bruchsteinmauern Kretas (S. 86), an der Luft getrocknete Lehmziegel. Die aus ihnen gebildeten Mauern wurden durch horizontal gelegte hölzerne Balken gefestigt, an den Ecken durch senkrechte hölzerne Bohlen abgeschlossen, durch Steinsockel, Wandbewurf und weit vorspringendes flaches Dach gegen die Zerstörung der Erdfeuchtigkeit und der Witterung geschützt (Fig. 189). Hölzerne Säulen und eine Decke von Rundbalken (vgl. Fig. 168) mit einer starken Lehmschicht darüber vervollständigen einen Hausbau, dessen Grundelemente sich bis auf den heutigen Tag, namentlich in Kleinasien und Persien, erhalten haben (Fig. 190). Neben diesem Luftziegelbau hatte sich derselben jedoch eine tüchtige Steintechnik entwickelt, der wir auch in Kreta begegnet sind. Da es sich aber dort um freiliegende Paläste und offene Orte handelte (S. 88), in dem vielgeteilten und vermutlich von Fehden zerrissenen Griechenland dagegen um befestigte Burgen, so ist die Entwickelung verschieden. Das tritt besonders im **Mauerbau** hervor. Möglichst große unbehauene Blöcke wurden zu Burgmauern aufeinander geschichtet, die Zwischenräume mit kleineren Steinen, alle Lücken mit Lehm ausgefüllt (Fig. 191). Man schrieb später diese mächtigen ungefügen Bauwerke den Riesen der Sagenzeit, den Kyklopen, zu, gleichwie heutzutage altgriechische Mauern vielfach als Werke der Riesen bezeichnet werden. Allmählich wurden jedoch die vieleckigen Blöcke sorgfältig behauen und vorn geglättet, und so zu einem ebenso kunstvollen wie schönen Gefüge genau aneinander gepaßt („Polygonmauern“, Fig. 192). Dergleichen Stücke treten schon in den jüngeren mykenischen Mauern auf, jedoch ist diese Technik vorwiegend erst der späteren, hellenischen Zeit eigen. Damals galt es für eine Erfindung der Lesbier, durch Abdruck der jeweils entstehenden Winkel der Polygonecken in Blei die Form für die Behauung der benachbarten Steine zu gewinnen (lesbischer Kanon). Diese Polygonmauern erhielten ihre Stärke nicht mehr bloß durch die Schwere ihrer einzelnen Werkstücke, sondern teils durch die Genauigkeit ihrer Anpassung (ohne irgendwelchen Mörtelverband), teils dadurch, daß jeder einzelne polygone Block bei kunstmäßiger Fügung (Ecke auf Fuge und Fuge auf Ecke) von selbst ein Glied verschiedener, sich durcheinander schiebender und sich gegenseitig stützender Bogensysteme wird. In dem Troja der mykenischen Zeit nähern sich die gewaltigen Burgmauern, die hier im Gegensatz zu den Bauten Griechenlands geböscht sind, vielfach schon dem Quaderbau; dieser tritt auch bei den Polygonmauern regelmäßig an den Enden und Ecken auf, um als fester Halt gegen den Schub jener Bogen zu dienen.

Im Innern der sehr starken Burgmauern, die sich fast immer als Verkleidung eines dahinter liegenden Felsabhanges darstellen, pflegen sich lange **Gänge** hinzuziehen (vgl. Fig. 194, C. K), aus großen Blöcken nach dem System der vorkragenden Schichten zu scheinbaren Spitzbögen emporgeführt. Ähnlich gebildete Eingänge öffnen sich von da in kasemattenartig angelegte Vorratskammern (B. P), Seitenstücken zu den kretischen Magazinen (S. 87). So in Tiryns (Fig. 193) und Mykenä.

Eine höchst eigentümliche Anwendung von Polygonmauern haben in grauer Vorzeit die Minyer, der Stamm, dem die Argonauten angehörten, in dem Kessellande Böotien gemacht, indem sie den etwa 240 Quadratkilometer umfassenden Sumpfsee der Kopais mit drei fest eingedeichten Kanälen durchschnitten, dadurch den Wasserablauf regelten und weite Flächen fruchtbarsten Landes gewannen. Es ist ein durch Klarheit der Anlage wie durch Großartigkeit der Durchführung gleich hervorragendes Werk antiken **Wasserbaues**, dessen Wiederherstellung erst in unseren Tagen gelungen ist.

Mykenischer Palastbau. Der mykenische Palastbau verfolgt andere Ziele als der altkretische (S. 86). Es handelt sich um bescheidenere aber übersichtlichere Wohnsitze kleinerer

193. Gewölbter Gang in der Burgmauer von Tiryns, Fig. 194, C. (Dörpfeld bei Schliemann.)

Herrschergeschlechter, mehr Burgen als Schlösser, denen schon durch den festen und nicht unnötig weiten Mauerring der Burg engere Grenzen gezogen sind. Die Anlage liegt in einfacher Gestalt im Herrschersitz von Tiryns vor Augen (Fig. 194). Hier nimmt der Palast die südliche Hälfte des mit „kyklopischen" Mauern umkleideten niedrigen Burgfelsens ein und zeigt eine klare Gliederung der Räume. Ist man die von einem Turme beherrschte Rampe (Δ, Fig. 191) 9,1

194. Der Palast auf der Burg von Tiryns. (Dörpfeld bei Schliemann.)

A. Turm mit zwei Räumen. B. Überwölbte Kammern und C. Gewölbter Gang (Fig. 193). D. Treppe. E. Säulenhalle. F. Großer Vorhof. G. SW-Ecke des Palastes. H. Großer Torbau. I. Säulenhalle. K. Kleiner Torbau. L. Hof mit Altar (Λ). M. Männersaal mit doppelter Vorhalle. N. Hof der Frauenabteilung. O. Frauensaal. P. Überwölbte Kammern. Q. Cisterne. R. Gang in der Ostmauer. S. Schachte, 1876 gegraben. T. Nebenaufgang mit Treppe. U. Kellerräume. V. Cisterne. W. NW-Turm. X. Kleine Treppe. Y. Eingang zur Mittelburg. Z. Mittelburg oder Hinterhof. Γ. Turm im Osten zum Schutze des Burgeinganges. Δ. Rampe des Hauptaufganges. Θ. Inneres Burgtor. Λ. Altar im Hofe L. Σ. Tür zur Galerie R.

hinaufgestiegen, so gelangt man auf einem schmalen, mehrfach durch Tore gesperrten Wege zuletzt in eine Torhalle (H), die bereits die nach außen und innen gleichmäßig sich öffnende Grundform späterer Propyläen aufweist. Die Halle führt in den Burghof (J). Von da geht es durch einen ähnlichen Torbau (K) in den mit Platten gepflasterten Hof (L), der, von Säulenhallen umgeben, den Hausaltar A enthielt. Gegenüber führt eine neue Vorhalle (Aithusa) durch einen mit Türen verschließbaren Querraum (Prodomos) in den Männersaal oder das Megaron (M) mit dem runden Herde. Vier hölzerne Säulen, deren Einzelbildung wir bereits kennen (Fig. 185), trugen die Balkendecke, die mit einer Dachöffnung zum Einlassen des Lichtes und zum Abführen des Rauches versehen war. Dieser Hauptraum war mit einem Friese von Stein mit eingesetzten Glaspasten (Kyanos) geschmückt (Fig 179 b). Die Dreiteilung des Hauptgebäudes, eine Weiterbildung des Grundplanes aus der zweiten Schicht von Hissarlik (Fig. 155), entspricht der uns bereits aus Ägypten bekannten Anordnung und bildet das Vorbild und den Ausgangspunkt für den späteren hellenischen Tempel als das göttliche Wohnhaus. Neben der Männerabteilung liegt, absichtlich schwerer zugänglich, die ähnlich gebildete Frauenabteilung (N, O), mit zahlreichen Nebenräumen, deren viele langen und engen Gänge an die kretischen Paläste (Fig. 180) erinnern. Unter den Nebenräumen erregt, westlich vom Männersaal, ein Badezimmer die Aufmerksamkeit, dessen Fußboden aus einem gewaltigen Steinblocke von 3 zu 4 m Größe gebildet ist und dessen tönerne Badewanne mit gemalten Ornamenten geschmückt war. Man fühlt sich hier wie im ganzen Palaste lebhaft in homerische Schilderungen versetzt, wenn auch dort die Frauenwohnung im Oberstock ein etwas späteres Stadium der Entwickelung zu verraten scheint; vorausgesetzt, daß nicht auch in Tiryns einst ein oberes Stockwerk vorhanden war. Die Haupträume kehren auf der Burg von Mykenä und in dem „mykenischen" Troja wieder. Hier begegnet auch ein Megaron mit sehr flacher Vorhalle, das durch eine Säulenhalle in zwei Schiffe geteilt war (Fig. 195). Die runden Basen, auf denen die hölzernen Säulen ohne Dübel ruhten, beweisen das. Es kann sich nur um ein technisches Hilfsmittel handeln, den 8 m breiten Saal sicherer zu überdecken; solche zweischiffige Anlagen sind neuerdings immer häufiger zum Vorschein gekommen (vgl. Fig. 180, G).

195. Zweischiffiger Saal in Troja. (Nach Dörpfeld.)

Die mykenischen Burgpaläste, so weit sie auch an Großartigkeit hinter den kretischen Schlössern zurückstehen mögen, haben doch zwei Vorzüge vor ihnen voraus, die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der knapperen Anlage und den großen Männersaal mit seiner Säulenvorhalle als Mittelpunkt des Ganzen. Im einzelnen haben sie den kretischen Bauten die Säule als wichtiges architektonisches Bauglied entlehnt, und auch von den Pfeilerwänden (S. 86) erscheint wenigstens ein kleiner Rest im tirynthischen Prodomos des Männersaales (Fig. 194, M), wo die tiefen Seitenflächen der Pfeiler als Leibungen für die Türflügel dienten. Andrerseits haben die festländischen Neuerungen nach Kreta hinüber gewirkt, vor allem indem jetzt auch hier größere Säle angelegt werden, zum Teil auf niedergerissenen Teilen der älteren Paläste. Im knossischen Palaste sind freilich die Zeugnisse solchen Umbaues vielfach durch Zerstörung verdunkelt, sehr deutlich liegt aber die Tatsache in Phästos vor (Fig. 180). Während der ältere Palast in seiner Anlage belassen, also kein völliger Bruch mit der Vergangenheit beabsichtigt wird, tritt an die Stelle einiger älteren Räume das neue Megaron (F); nicht ganz in der festländischen Gestalt, insofern der altkretische einsäulige Eingang und die alte Pfeilerwand (vgl. G) beibehalten werden, schon an sich aber überaus stattlich, und ferner noch gehoben durch die breite Treppe, die vom Hofe zum Megaron hinaufführt (Fig. 196). Auch der hintere Teil

196. Treppe vom Hofe zum Megaron in Phästos (Fig. 180, F).

des Saales, der durch eine Querreihe von Säulen durchzogen wird, ist etwas erhöht und hatte vielleicht Oberlicht. Die so erneuerten Paläste besitzen eine treffliche Kanalisation; sie umschließen nicht bloß Vorratsräume (H), Ölpressen und dergleichen, sondern auch Arbeitsräume für Kunsthandwerker aller Art, Töpfer, Maler, Steinarbeiter, Goldschmiede. In Knosos führen gepflasterte Straßen zu weiteren Magazinen und zu Villen; auch Städte schließen sich an, dergleichen eine bei Paläkastro mit ihren Häusern und Häuserinseln kenntlich ist.

Malerei. Während in den altkretischen Bauten die Wände allen malerischen Schmuckes entbehren, tritt dieser in den Palästen der mykenischen Periode in starker Anwendung und mannigfaltiger Form auf; ob die dabei angewandte Freskotechnik von Ägypten übernommen war, mag dahingestellt bleiben. Verhältnismäßig bescheiden sind die Überbleibsel gemalter Wanddekorationen in **Tiryns**. Teils sind sie rein ornamental und weisen, in blauen, gelben und roten Tönen gehalten, ein ähnliches System durch Spiralbänder verbundener Blattfächer und Rosetten auf, wie wir es plastisch an der Decke einer Grabkammer in Orchomenos finden werden (S. 98). Teils aber kommen auch figürliche Wandmalereien vor; so ein im wilden Rennen begriffener Stier, über dessen Rücken ein Mann springt

9,10

9,11

197. Stierfang. Wandmalerei in Tiryns. (Girard nach Schliemann.)

(Fig. 197): eine kindliche aber auch bei den Ägyptern übliche Weise ihn als im Hintergrunde dem Ersten nachstehend zu bezeichnen. Eine ähnliche Gestalt hat sich in Orchomenos gefunden. Viel bedeutender erweisen sich auch in diesem Betracht die kretischen Paläste. In dem Hauptzugange zum Palast in **Knosos** begleiteten den Eintretenden an den Wänden feierliche Züge lebensgroßer Gestalten, braune Männer und weiße Weiber in bunten gemusterten Gewändern, zum Teil mit Goldschmuck, mit erstaunlicher Treue der Beobachtung geschildert; das feine Profil eines krugtragenden Jünglings aus diesem Zuge (Fig. 198) zeigt eine Frische und Vollendung, wie sie die griechische Kunst erst um die Zeit der Perserkriege wiedergewonnen hat. Ein andermal verfügt die Wandmalerei über eine andeutungsweise Miniaturdarstellung: eine dichtgedrängte Menge von Zuschauern, Männern und Weibern, wird mit ein paar Farben, in knappen aber sicheren Strichen, so keck auf den weißen Verputz der Wand gezaubert, daß alles zu leben scheint. Die Züge der Frauen sind ohne Schmeichelei in voller Naivität wiedergegeben (Fig. 199). Oder der Maler führt uns (in **Phästos**) in ein Gebüsch mit naturgetreuen Blättern, wo eine gierige Wildkatze einem ruhig dasitzenden Fasan nachstellt (Fig. 200). Ein Interesse anderer Art bietet

198. Krugträger. Wandgemälde in Knosos. (Phot. Evans.)

199. Weiblicher Kopf. Wandmalerei aus Knosos. (Evans.)

Fasan Wildkatze

200. Wildkatze auf der Fasanenjagd. Wandmalerei in Phästos. (Phot. Halbherr.)

201. Altaraufbau. Wandgemälde in Knosos. (Evans.)

202. Altar in Goldblech aus Mykenä. Athen.

eine Wandmalerei in Knosos (Fig. 201), die ein Heiligtum darstellt, ganz ähnlich wie dies in einem mykenischen Goldplättchen erscheint (Fig. 202). Ein gezimmerter Aufbau umfaßt drei Abteilungen. In den beiden seitlichen erscheint auf rotem oder gelbem Grund eine schwarze Säule, umgeben von zwei weißen gehörnten Geräten, die im damaligen Kultus eine große Rolle spielen. Die gleichen Elemente, orangefarbene Säulen und weiße Hörnergeräte auf blauem Grunde, kehren in der Mittelabteilung wieder, die, das ganze Gerüst nach Art eines Hochaltars überragend, auf einem zweigeteilten Fundamente ruht; zu unterst ein Rost von schwarzen und weißen Balkenköpfen, darüber ein Lieblingsstück der plastischen Ornamentik dieser Zeit (vgl. Fig. 179 a. c). Das obere Gebälk entspricht dem unteren. Die Frage, wie weit die Säule in solchen Bauten selbst einen Kultgegenstand darstellt, ist für die kunsthistorische Betrachtung ohne Belang. Das Gemälde ist für die Gestaltung der Altäre und Heiligtümer dieser Zeit von Bedeutung; im ganzen knüpft der Gottesdienst, so weit wir sehen können, an den der vorigen 9,8

D C B A

203 a. Plan des sog. Thesauros des Atreus. (Schuchardt.)

203 b. Durchschnitt des sog. Thesauros des Atreus. (Schuchardt.)

Periode unmittelbar an. — Die ganze geschilderte Farbigkeit brachte erst die Architektur der Paläste zu voller Wirkung. Seltener sind dekorative bemalte Stuckreliefs, deren Reste den Malereien an sicherer Formgebung nichts nachgeben.

Gräber. In Kreta finden sich in dieser jüngeren Periode Kammer- und Kuppelgräber in großer Anzahl, jene aus dem Felsen gehöhlt, diese in gleicher Weise aufgemauert, wie wir es alsbald in Mykenä kennen lernen werden. Ja viereckige Gräber, die durch Zwickel zur Kuppel überführen, eilen der Entwickelung des Kuppelbaues um zwei Jahrtausende voraus. Das Königsgrab von Knosos umfaßt mehrere rechteckige Kammern, die nach Art der tirynthischen Galerien (Fig. 194) eingewölbt sind. Die Leichen wurden in teilweise sehr schönen Särgen von Ton oder Stein beigesetzt. Die stattlichsten Gräber dieser Zeit bietet aber Mykenä, wo nunmehr an die Stelle der älteren Schachtgräber (S. 89) jene unterirdischen Grabbauten treten, deren bekanntestes Beispiel das längst berühmte „Schatzhaus“ des Atreus — mit dem Namen Thesauros bezeichneten die späteren Griechen diese schätzereichen Grabgewölbe — in der Unterstadt Mykenä, außerhalb des Burgringes, ist. In Mykenä selbst und anderswo (s. S. 85) gesellen sich andere ähnliche Anlagen dazu. Hier herrscht das Kuppelgrab, wie es uns am reinsten in jenem mykenischen Grabe vor Augen tritt (Fig. 203). Ein horizontaler, seitlich von Quadermauern eingefaßter Gang („Dromos“) führte zu dem hohen Eingangstore (vgl. Fig. 204) des Hauptraumes. Der Mauerring dieses kreisförmigen Gemaches verengt sich allmählich nach oben, indem die immer weiter vorkragenden Steinreihen abgeschrägt werden, so daß der Schein eines Kuppelgewölbes entsteht. Trotz bescheidener Maße (ungefähr 14 m Durchmesser und Scheitelhöhe) ist die Wirkung des Raumes in seiner Schmucklosigkeit überraschend großartig.

204. Tür des sog. Schatzhauses des Minyas in Orchomenos. (Phot. C. Pelissier.)

205. Schatzhaus des Atreus zu Mykenä. Restaurierte Ansicht. (Perrot-Chipiez.)

Meistens ist mit dem zum Totenkult bestimmten Kuppelraum ein viereckiges niedrigeres, flachgedecktes Seitengemach, die eigentliche Grabkammer, verbunden. Von dem einstigen dekorativen Schmucke beider Räume haben sich nur geringe Reste erhalten. Sie weisen auf die auch von Homer bezeugte Sitte hin, die Innenwände durch regelmäßig verteilten Metallschmuck (Rosetten?) zu beleben, und lehren uns den Einfluß der Metalltechnik auf den ornamentalen Sinn der ältesten Künstler Griechenlands kennen. Mit erlesener Pracht war ferner die Eingangswand um die mächtige, etwa 5,50 m hohe Grabestür geschmückt (Fig. 205); die Farbigkeit der dabei verwendeten Gesteine, z. B. roter und grüner, erhöhte die Wirkung. Fragmente von Halbsäulen und ihren Kapitellen, Reste dieses Fassadenschmuckes, zeigen Zickzacklinien und Spiralen als beliebtes Dekorationsmotiv (Fig. 185, 1). Platten mit gereihten runden Balkenköpfen und Spiralreihen gehören der Verkleidung der dreieckigen Fläche über der Tür an. Im Verein mit Rosetten, die gleichfalls der Metalltechnik entstammen und nach ägyptischem Muster mit Blattfächern verbunden sind, treten uns die Spiralen an der Decke der kleineren Grabkammer in Orchomenos entgegen. In noch reicherer Entwickelung erscheint ein ähnliches Dekorationsmotiv als Friesornament in Mykenä und Tiryns (Fig. 179, b. c):

8,3 9,7 4,1 9,11

206. Das Löwentor zu Mykenä.

aufrechtstehende, triglyphenartige Pfeiler, zum Teil von Rosetten umsäumt, wechseln ab mit länglichen Feldern, die mit aneinanderstoßenden Halbrosetten und im Halbkreis geführten
6,10 Spiralen ausgefüllt sind. In dem kunstvollsten Beispiel (b) tritt zum plastischen noch malerischer Schmuck, indem blaue Glasflüsse in die Rosetten als Augen eingesetzt sind und auch sonst die Flächen beleben. Überhaupt ist diese Ornamentik natürlich der gemalten Dekoration
6,8 (S. 94) verwandt; wir dürfen sie auch als Schmuck der Palastfassaden annehmen.

Steinskulptur. Neben diesen Reliefornamenten tritt die Steinplastik noch an einigen anderen Werken auf, deren bedeutendstes das älteste größere Skulpturwerk auf griechischem
7,4 Boden ist, das Löwentor zu Mykenä (Fig. 206). In dem ausgesparten Dreieck über der
7,5 mächtigen Oberschwelle erheben sich wappenartig zwei Löwinnen, einst mit den (besonders eingesetzten) Köpfen gegen den Beschauer gewendet, mit den Vorderfüßen auf dem altarähnlichen Unterbau einer Säule (vgl. Fig. 201) aufruhend, ähnlich wie dies in späteren phrygischen Grabfassaden (Fig. 163) der Fall ist. Vielleicht hat auch hier (S. 96) die Säule eine sakrale Bedeutung als Vertreterin eines göttlichen Wesens, doch genügt es das Ganze als ein andeutendes Abbild des Burgpalastes aufzufassen, den die Löwinnen bewachen. Die Tiere lassen deutlich erkennen, daß dem Künstler wirkliche Löwen nicht bekannt waren, sondern daß er nach Vorbildern arbeitete, die nur der löwenreiche Osten geliefert haben kann; aber das Weiche, Geschmeidige des Katzengeschlechtes ist bei allen Mängeln und Fehlern im einzelnen zu deutlichem Ausdruck gelangt, und das ganze Bildwerk ist dem architektonischen Raume vortrefflich angepaßt. Die Tüchtigkeit des Werkes leuchtet am besten ein durch einen Vergleich mit den reliefgeschmückten Grabplatten, die in späterer Zeit, als die alten Schachtgräber (S. 89) in den Burgring einbezogen und durch einen oben um die Gräberstätte ge-
7,6 zogenen Plattenring geschützt worden waren, innerhalb dieses Ringes aufgestellt wurden; von ihnen ist allerdings nur eine wirklich alt (Fig. 207),
8,5 während die übrigen unbeholfene Nachahmungen einer späteren Zeit darstellen. Höhere Reliefdarstellungen schmücken Geräte von Speckstein, die in Kreta gefunden worden sind, so der dichtgedrängte Zug magerer bartloser Männer mit Zweigen, unter denen ein singender Mann mit ägyptischer Klapper (Sistrum) auffällt, auf einem halbierten Gefäß aus Phästos (Fig. 208).

207. Grabplatte aus Mykenä. (Nach Reichel.)

208. Reliefgefäß. Speckstein. Aus Knosos. (Mon. d. Linc.)

Metallarbeit. Manche dieser flachen Reliefs (von statuarischen Figuren hat sich nichts gefunden) sehen aus wie Nachahmungen getriebener Metallbleche; die kretischen Reliefgefäße waren in der Tat einst vergoldet. Die Metallarbeiten, in denen neben den Edelmetallen das Erz eine bedeutende Rolle zu spielen beginnt, nehmen einen hervorragenden Platz unter den Überresten der ägäischen Periode ein: sie erinnern uns vornehmlich daran, daß die ägäische Kunst nur ein Glied der weitverbreiteten Bronzekultur ist. Die Metallwerke treten unendlich viel vollkommener als in den älteren Schachtgräbern (S. 89) schon in der jüngeren Gruppe dieser Gräber auf. Ein Becher aus massivem Silber mit angelötetem Fuß (Fig. 209) ist mit Zierstreifen von schwarzer Gußmasse und Gold geschmückt; am Bauch enthält er die in Gold eingelegte Zeichnung eines flachen Kübels mit Pflanzen, der eher auf ägyptische Freude an Blumenzucht als auf griechische Sitte hinweist. Noch höher steht der aus Silber und verschieden gefärbtem Gold eingelegte Schmuck an einigen ebendort ausgegrabenen Dolchklingen von Erz (Taf. IV, 2. 3), nicht bloß durch seine technische Vollendung, sondern auch durch seine frische Naturwahrheit. Die Bewegungen der Löwen und der sie verfolgenden Jäger (n. 2) sind übertrieben, aber immer charakteristisch und halten alles Konventionelle fern. Noch feiner ist die Schilderung, wie schlanke, katzenartige Raubtiere durch das Röhricht am Rande eines von Fischen belebten Flusses Vögeln nachstellen (n. 3). Die Verwendung und Abstufung der Farben (Gold, Weißgold, Silber, Grau) zeugt von einem überaus feinen Farbensinn, der in Verbindung mit meisterhafter Goldschmiedetechnik eine ausgezeichnete Wirkung erzielt. Ist diese hier wesentlich durch malerische Mittel gewonnen, so leisten die Goldschmiede auch in getriebenem Relief Bedeutendes. Hoch über dem Gewöhnlichen stehen die sehr kräftig durchgeführten Reliefs zweier goldener Becher, die in einem Kuppelgrabe bei Baphió, südlich von Sparta, zum Vorschein gekommen sind. In lebendiger Darstellung schildert der eine Becher vier friedlich weidende Rinder mit ihrem Hirten, der andere als Gegenbild das Einfangen wilder Stiere in einem Netz und die damit für die Verfolger verbundenen Gefahren; namentlich der im Netz sich überschlagende Stier zeigt ein sehr kühnes, freilich auch nicht ganz gelungenes Motiv (Fig. 210). Man denkt unwillkürlich an den typischen Gegensatz friedlicher und kriegerischer Szenen in der homerischen Schildbeschreibung. Noch unmittelbarer erinnert an diese das Stück eines Silber-

209. Silberner Becher mit eingelegten Verzierungen. Aus Mykenä. (Schuchardt.)

210. Relief eines goldenen Bechers von Baphió. (Perrot Chipiez.)

gefäßes (Fig. 211), das Kriegsszenen auf bewegtem Terrain neben einer belagerten Festung in etwas herber, aber sehr lebendiger Schilderung enthält. Von Rundwerken der Metalltechnik ist ein sehr naturwahr gearbeiteter Kuhkopf von Silber mit goldbelegten Hörnern bemerkenswert. Einen anderen Hauptzweig der Goldschmiedekunst bilden Ringe mit eingravierten Darstellungen. So erblicken wir (Fig. 212) mehrere Frauen in der auch in Kreta üblichen Kleidung, mit reichbesetztem Rock, aber fast nacktem Oberkörper, um das heilige Doppelbeil versammelt. Nimmt man dazu die Darstellung der dürren Männer mit ihrer bindenartigen Umwickelung auf jenen Bechern oder auf dem Steingefäße von Phästos (Fig. 208), und vergleicht man sie mit dem laufenden Manne auf dem Wandgemälde von Tiryns (Fig. 197), so ist jeder Zweifel ausgeschlossen, daß wir es mit der gleichen und zwar einheimischen Kunst zu tun haben. Ebenso kehrt die Tracht der Krieger auf den Dolchklingen auf Werken geringeren Ranges, aber sicher „mykenischer“ Fabrik (Fig. 214) wieder.

211. Kampf an einer Festung. Von einem Silbergefäß aus Mykenä.

212. Goldring aus Mykenä. (Arch. Zeitung.)

213. Inselstein. (Schuchardt.)

Glyptik und Keramik. Neben den vornehmeren Kunstleistungen dieser alten Kulturperiode treten nämlich auch zwei Gattungen niederer Technik auf. Die eine bilden die sogenannten Inselsteine. Bilder, in weichere oder härtere, am Strande des Meeres aufgelesene kleine Steine eingegraben, die meistens durchbohrt, also bestimmt sind aneinander gereiht zu werden, kommen auf dem Festlande Griechenlands wie auf den Inseln, insbesondere auf Kreta, in großer Zahl zum Vorschein. Sie stellen mit Vorliebe die auch im Orient beliebten (S. 58), aus Mensch und Tier gebildeten Mischgestalten (Fig. 213) dar, wobei man sich des kretischen Minotauros erinnert, schildern aber vielfach auch neue, offenbar heimische Gegenstände, wie außer Seetieren das Pferd; sie bilden auch göttliche und dämonische Wesen und geben mit naiver Lebendigkeit und Deutlichkeit bald Kult-, bald Kampfszenen wieder. Obschon meistens nur flüchtig ausgeführt, zeigen sie doch in Anordnung und Zeichnung eine nahe Verwandtschaft mit den Goldbildern von Mykenä und mit dem Schmuck auf den ältesten Tongefäßen, der zweiten Gattung volkstümlicher mykenischer Kunst. Diese Gefäße sind sämtlich auf der Töpferscheibe gearbeitet (S. 85). Sie sind mit aufgemalten Firnisfarben, bräunlich auf gelblichem Grunde, manchmal aber auch mehrfarbig, geschmückt (Taf. V, 1). Die am meisten charakteristischen Malereien weisen neben mancherlei anderen Darstellungen eigentümliche Seepflanzen, gleichsam im Wasser bewegt, und Seetiere (Muscheln, Tintenfische), am liebsten mit sich streckenden Fangarmen (vgl. Fig. 188 c),

auf, offenbar Erzeugnisse der Phantasie eines an und auf dem Meere lebenden Volkes. Vereinzelt treten auch schon Menschendarstellungen daneben, wie z. B. eine Schar ausziehender Krieger in der Bewaffnung homerischer Helden, helmbuschschüttelnd und mit großen Schilden aus Stierhäuten (Fig. 214). Ein allmählicher Fortschritt ist sowohl in den Ornamenten wie in den Formen der Gefäße verfolgbar, jedoch ist der Kreis der Gegenstände und der ornamentalen Motive beschränkt und wenig entwickelungsfähig, daher zum Absterben bestimmt. Bemerkenswert ist die völlige Verschiedenheit dieser mykenischen Tongefäße von den altkretischen Kamáresgefäßen (Fig. 187): Formen, Technik (Firnisfarben auf Tongrund statt bunter Farben auf Firnisgrund), Gegenstände (keine Pflanzenornamentik) weichen gänzlich ab. Da aber auch in Kreta viele „mykenische" Gefäße gefunden werden, so scheint hier wie bei den Saalbauten (S. 93) ein Einfluß festländischer Kunst auf die Insel stattgefunden zu haben.

214. Ausziehende Krieger. Von einem mykenischen Tongefäß. (Furtwängler-Löschcke.)

Beziehungen zu Aegypten. Die betrachtete letzte und reichste Periode „mykenischer" Kunst zeigt, wie wir sahen, Kreta und das Festland in engster Verbindung. Wie sich im Palaste von Knosos Blöcke lakonischen Marmors, zur Verarbeitung bereit, gefunden haben, so stammen Steingefäße, die in festländischen Kuppelgräbern verwandt waren, ohne Zweifel aus Kreta. Schmucksachen in Kreta und in Mykenä, Spata, Thessalien sind wie aus derselben Form gewonnen; Specksteinformen für den dünnen Goldschmuck, obschon in Mykenä gefunden, stammen dem Material nach wohl sicher aus Kreta. Dieselbe Gleichheit herrscht in Gemmen und Elfenbeinschnitzereien, in Waffen und anderem Metallgerät. Auch in der Tonware hat ein Ausgleich zwischen dem Festlande und Kreta stattgefunden (s. oben). Wenn somit um die Mitte des 2. Jahrtausends die Inseln und Küsten des ägäischen Meeres auf dem Gebiete der Kultur und der Kunst als eine Einheit erscheinen, so gewinnen um so größere Bedeutung die unleugbaren Beziehungen zu Ägypten. Funde von hüben und drüben beweisen regen Verkehr. Die Freskotechnik und die großen Steingefäße mögen auf Ägypten zurückweisen; in den Dolchen (Taf. IV) sind die Löwen sicher fremden Vorbildern entlehnt und für die Jagdszene am Fluß (ebenda n. 3) läßt sich fast für jede Einzelheit ein Vergleich aus ägyptischer Kunst beibringen, wenn auch das Ganze nicht ägyptisch ist. Aber gerade hier kann man erkennen, daß die ägäisch-mykenische Kunst keineswegs bloß die empfangende war; man vergleiche nur mit jenen Wunderwerken den Dolch aus dem Grabe Ahhoteps (Taf. IV, 1, um 1500): wie unendlich weit steht er hinter jenen zurück! Auch die ephemere Kunst Amenophis' IV. (1375—1350), die wie eine fremdartige Oase in der Masse der ägyptischen Kunst auftritt (Fig. 93), läßt sich wohl nur durch eine frische Einwirkung von ägäischer Seite erklären, ebenso wie die Spiralmotive ägyptischer

1 2a 2 3 3b 3a

Dolche mit eingelegten Darstellungen aus Aegypten (1) und Mykenä (2—3).

Skarabäen aus der gleichen Zeit (Fig. 92) vielleicht von hier angeregt worden sind. Die Decke 9,11 der Grabkammer von Orchomenos (S. 98) hat ihre nächsten Verwandten in ägyptischen Grabmalereien, die aber kaum älter sind als jene. Für die Beziehungen zwischen Ägypten und Kreta sprechen auch die Kefti ägyptischer Urkunden, die den biblischen Kephthor, d. h. Kreter, entsprechen und die auf Bildern Gefäße „mykenischer" Form tragen. Gegen das Ende unserer Periode werden in Ägypten auch die Völker von „den Inseln des Meeres" erwähnt. Tief ins Innere werden freilich die Inselvölker kaum gedrungen sein, da weder die ägyptische Architektur noch ihre Skulptur Einfluß geübt hat. Mit dem 13. Jahrhundert hören die Beziehungen zu Ägypten auf, sei es daß innerägyptische Verhältnisse das Aufhören veranlaßten, sei es daß bereits das Sinken der ganzen kretisch-mykenischen Macht einsetzte.

Rückblick. Das Bild der ägäischen Kultur, das vor zwanzig Jahren nur erst in blassen Umrissen geahnt werden konnte, enthüllt sich uns durch fortlaufende Entdeckungen von Jahr zu Jahr deutlicher und als immer bedeutender. Wir blicken in die Wirklichkeit einer von Sagen umwobenen Zeit und erkennen, daß die Umländer des griechischen Inselmeeres im zweiten vorchristlichen Jahrtausend eine Kunst besaßen, mit der verglichen die nächsten Jahrhunderte eitel Barbarei aufweisen. Die gesamte Kunst dieser Epoche zeigt ein überraschend großartiges Bild, dessen Grundzüge schon im Beginne des Jahrtausends deutlich erkennbar sind; die spätere Entwickelung trägt einen gemeinsamen Stempel in der unmittelbaren Frische der Beobachtung und Wiedergabe, in dem Wagemut, der sich naiv an die schwierigsten Aufgaben macht, im gesamten stilistischen und ornamentalen Gepräge, in vielen Einzelheiten der Tracht und sonstigen Äußerlichkeiten. Selbst so hervorragende Stücke, wie die Dolchklingen von Mykenä und die Becher von Vaphió, lassen sich aus diesem Zusammenhange nicht lösen, sondern stellen nur den Gipfel des Kunstvermögens dieser Zeit dar. Ohne Zweifel haben wir in Kreta den ältesten Mittelpunkt dieser Kunstübung zu erblicken; von dort gingen bedeutende Anregungen nach dem Festlande aus. Aber es kam eine Zeit, wo die griechische Ostküste, an der damals achäische Herrschergeschlechter saßen, einen selbständigen Aufschwung nahm. Achäische Kolonisten siedelten sich in Kreta an und übertrugen dahin Fortschritte ihrer heimischen Kunst, während Kreta andrerseits ägyptischen Einflüssen sich öffnete und keineswegs mit seiner eigenen altgewohnten Kunst brach. So bildete sich jene in der Architektur vervollkommnete, in den Bildkünsten rasch zu erstaunlicher Höhe aufsteigende Kunst, die wir als „mykenisch" bezeichnen. In dieses Jahrtausend weisen die sagenhaften Überlieferungen von der kretischen Seeherrschaft des Minos, die durch die Entdeckungen lebhafte Gestalt gewinnen, mag man nun Minos als den Vertreter der altkretischen Periode auffassen, oder in seiner „Seeherrschaft" den Ausdruck der jüngeren gesamtägäischen Entwickelung erblicken, oder endlich seinen Namen auf die ganze geschilderte Zeit anwenden. Über die ethnographischen Verhältnisse und Schiebungen in Kreta selbst wird erst die bisher völlig versagende Deutung der zahlreichen kretischen Schriftdenkmäler sicheren Aufschluß geben. Hier liegt des Rätsels Lösung beschlossen. Greifbarer ist für uns der achäische Einschlag in der ägäischen Kultur und dessen Ausdruck in der homerischen Poesie, deren Hauptinhalt in dieser Zeit beruht und die uns das Bild einer entwickelten Kultur, sowie eines Verkehrs weit über die Grenzen der eigenen Heimat hinaus entrollt. Die besten Erzeugnisse der ägäischen Kunst muten uns mit dem gleichen frischen Zauber an, wie die ältesten, echtesten Teile der homerischen Gedichte. An mehr als einem Punkte liegen in jener Vorzeit Keime, die sich erst in viel späterer griechischer Zeit entwickeln sollten.

2. Übergang zur hellenischen Kunst.

Neue Stämme. Um die Wende des zweiten und des ersten vorchristlichen Jahrtausends treten langdauernde Völkerschiebungen ein, die wir mit dem Namen der dorischen Wanderung zu bezeichnen pflegen. Die ägäische Kultur wird vernichtet, die alten Burgen meistens verbrannt und mit Schuttmassen überdeckt; oder sie wird mindestens zurückgedrängt, um noch eine Zeitlang, namentlich in abgelegenen Gegenden, ein bescheidenes Dasein zu fristen, während neue Stämme, dorische, ionische, äolische, auf den Plan treten. Die Heldentaten jener Vorzeit aber lebten in Liedern fort, die sich zuletzt im Mund ionischer Sänger zu den homerischen Gedichten gestalteten, echte alte „mykenische" Überlieferungen mit neuen Zügen der Gegenwart mischend. So treten z. B. neben die mykenischen achtförmigen Rindslederschilder und Lederkoller der älteren Partien der Ilias (Taf. IV, 2. Fig. 214) in den jüngeren Teilen des Gedichtes die ionischen Rundschilde und Panzer von Erz; neben das Erz stellt sich das Eisen und erinnert uns an den Beginn der „Eisenzeit". Ähnliche Verhältnisse wie in der Poesie herrschten auch in der Kunst. Was in der früheren Kunst entwickelungsfähig war, blieb für günstigere Zeiten aufbewahrt, um dann in verjüngter Gestalt bei Achäern und Joniern aufzuleben. Immer deutlicher entwirren sich uns die Fäden, die jene Vorzeit mit den helleren Perioden der griechischen Geschichte und Kunst verknüpfen. Die Jahrhunderte voller Wirren und Fehden, in denen die neue hellenische Staatenbildung sich vollzog, in denen auch die Westküste Kleinasiens völlig in den Bereich griechischer Kultur gezogen ward, hören mehr und mehr auf uns als eine dunkle, unüberbrückbare Kluft zu erscheinen.

215. Große Amphora geometrischen Stiles. Aus Thera. Kopenhagen. (Conze.)

a

b

216. Tiere von Vasen geometrischen Stiles. (Conze.)

Geometrischer Stil. Vielleicht gilt dies auch von dem Gebiete, auf dem der Unterschied der alten und der neuen Zeit besonders deutlich zutage zu liegen scheint, von der Ornamentik. Es ist kaum ein stärkerer Gegensatz denkbar als der zwischen den Wasserpflanzen, Tintenfischen und anderen beweglichen und veränderlichen Schöpfungen ägäischer Phantasie und den trockenen, steifen, immer gleichförmigen Zusammenstellungen linearer Muster, wie sie der im Beginne der neuen Periode herrschende geometrische Stil aufweist. Und doch zeigten

die Spiral- und Buckelmotive des mykenischen Stiles deutlich dessen Zugehörigkeit zu der damals über ganz Europa verbreiteten Bronzekunst, zu deren Lieblingsmotiven eben diese geometrischen Ornamente zählten (S. 8). Somit hat die Ansicht manches für sich, daß schon während der ägäischen Periode die gesamteuropäische geometrische Ornamentik gleichsam eine Unterströmung neben jener vornehmeren und freieren „mykenischen" Weise bildete. Als nun mit dem Zusammenbruche der alten Herrschergeschlechter und der ägäischen Kultur überhaupt auch die neu naturalistische ägäische Kunst erlosch, blieb bloß jene geometrische Zierweise als eine Art Volks- oder Bauernkunst übrig und übernahm seit der dorischen Wanderung als geschlossenes Dekorationsprinzip die alleinige Führung in der sich neu gestaltenden Griechenwelt. Gerade Linien, Zickzack, Schachbrettmuster, Kreuz und Hakenkreuz, Mäander, daneben Kreise mit und ohne Punkt in der Mitte, die gern durch schräglaufende gerade Linien verbunden oder zu Spiralen entwickelt werden, Wellenlinien — das sind die Hauptelemente dieser Ornamentik. Sie werden bald einfach streifenweise angeordnet, am liebsten in vielen Streifen übereinander, bald in einem rhythmischen Wechsel von aufrechtstehenden und liegenden Massen gegliedert (Fig. 215). Etwas Erstarrtes, Formelhaftes bildet den Charakter dieses Stiles, ähnlich dem der jüngeren, in stehenden Formeln schwelgenden Teile der homerischen Gedichte. Während im übrigen Europa eingeritzte Muster auf Ton oder Erz (Fig. 23) im Vordergrunde stehen, nehmen auf dem griechischen Festlande, wo jener Stil vorzugsweise herrscht und seine besondere Ausbildung innerhalb des gesamteuropäischen geometrischen Stils erhält, Tongefäße mit aufgemalten Ornamenten das Hauptinteresse in Anspruch. An der leblosen, prosaischen Art der Ornamentik nahm der einfache, noch nicht überfeinerte Charakter der jungen Griechenstämme keinen Anstoß: jeder Stamm, jede

217. Zeichnung. Krater des sog. Dipylonstiles, aus Athen. (Mon. dell Inst.)

Landschaft nahm, innerhalb des allgemeinen Systems, an der Durchbildung und Verknüpfung der Ornamente besonderen Anteil, ähnlich dem Anteil der Dialekte an der Ausbildung der griechischen Sprache. Hand in Hand mit den neuen Ornamenten geht eine kunstvollere, zugleich zweckmäßigere und geschmackvollere Form der Gefäße. Der so an den Tongefäßen geübte Formensinn und die hier gebrauchten Ornamente gewannen vielfach befruchtenden Einfluß auf die Architektur, deren Ausbildung, wie die aller reinen Künste, später fällt, als die Entwickelung

des Kunsthandwerks. Allmählich treten auch Tierbilder aus dem Kreise der Haus- oder Jagdtiere hinzu (Fig. 216. Taf. V, 2), ferner Bestattungsszenen, ja sogar Seeschlachten, alles in Streifen geordnet, aber in rein linearer Ausführung, ohne individuelles Naturgefühl, die Figuren dünnleibig, jeder Gegenstand ornamental erstarrt und bei jeder Wiederkehr völlig gleich wiederholt. Vasen dieser figurenreichen Gattung, der man nach dem ersten und reichsten Fundort in der Umgebung Athens die Bezeichnung des Dipylonstiles gegeben hat (Fig. 217), zeigen einen auffallenden Gegensatz in ihren ornamentalen und figürlichen Teilen. Das Ornament erscheint ungleich reicher entwickelt als die Figuren; nur die sichtliche Scheu auch die geringste Fläche des Grundes leer zu lassen, die Überfüllung des Raumes mit linearen Zieraten weist auf primitive Kunstzustände hin. Alles Pflanzenornament, die Seele des „mykenischen" Stils, fehlt vollständig. Ein stumpfes Braun oder Schwarz in allem Ornamentalen oder Figürlichen hebt sich nur schwach von dem gelblichen Grund ab (Taf. V, 2).

Der geometrische Stil hat ein paar Jahrhunderte lang in vielen, landschaftlich verschiedenen Spielarten das griechische Kunsthandwerk beherrscht; eine besondere Art ist in Böotien zu Hause. Auch als eine neue Weise die Oberhand gewann, trat er nicht gleich ganz zurück. Erst mit dem 7. Jahrhundert schwindet er völlig.

Entstehung des griechischen Tempels. Auch auf einem zweiten wichtigeren Gebiete, in der Architektur, knüpft das Neue, das zu den bedeutendsten Leistungen frühgriechischer Kunst gehört, an Altes an. Die uralte Bauweise mit an der Luft getrockneten Lehmziegeln, die reichliche Verwendung hölzerner Stützen, die flache Balkendecke mit starkem Lehmbeschlag darüber, ohne schräges Dach (vgl. Fig. 190), ferner die Gliederung des Hauses in Saal und Vorhalle mit dem Hofe davor (S. 69) — das alles sind Erbstücke, die die Griechen von ihren Vorgängern übernahmen. Auch einzelne Gliederungen und Schmuckformen lebten weiter. Und doch ist es eine neue Entwickelung, der diese überkommenen Formen dienen. Sie findet ihre vornehmste Form im Tempel, dem Wohnhause (das bedeutet Naos oder Neōs) der Gottheit. Um einer Wohnung zu bedürfen, mußte der Gott nicht bloß menschliche Gestalt gewonnen haben, wie das eben jetzt im Glauben und von der Poesie völlig durchgebildet ward: anstatt der alten bildlosen Kulte oder der Bäume, Säulen, Fetische, die die Gottheit andeuteten, mußten Götterbilder geschaffen worden sein. Die homerischen Gedichte kennen erst wenige Götterbilder und Tempel, und diese nur in den allerjüngsten ihrer Teile. Tempel- und bildlose Kultstätten auf Berghöhen oder in Wäldern blieben auch ferner noch bestehen. Erst etwa im 7. Jahrhundert werden Götterbilder, aus Ton, Holz oder Stein gebildet, häufiger und heischen Tempel.

Indem die Griechen, ebenso wie einst die Ägypter, das Gotteshaus aus dem Wohnhause der Menschen hervorgehen ließen, vollführten sie eine Tat von großer sittlich-religiöser und künstlerischer Bedeutung. Der Naturdienst sinkt in Dunkel zurück. Der Eintritt in die menschliche Wohnung bringt die Götter dem menschlichen Wesen näher, ihr Charakter und ihr Kultus empfangen menschlich anheimelnde Züge. Die Richtung der künstlerischen Phantasie wurde dadurch dauernd bestimmt. Wie die Götter im schönsten und prächtigsten menschlichen Hause wohnen, so hüllen sie auch ihren Körper in die schönsten, kraftvollsten menschlichen Formen. Aber auch auf dem engeren Gebiete der Architektur übt die Wahl des Hauses als Ausgangspunkt auf die Entwickelung des Tempels einen entscheidenden Einfluß. Er gewinnt bei dem maßvollen Charakter der Griechen im Gegensatze namentlich zum ägyptischen Tempel eine geschlossene, einheitliche Gestalt. Selbst nachdem er auf die höchste Stufe der Vollendung gehoben worden ist, behält er noch das Gepräge eines Hauses, allerdings eines idealen, ohne Rücksicht auf zufällige, gewöhnliche Bedürfnisse geschaffenen Hauses.

1

2

4

3

5

Vasenstile.

1. Mykenisch. 2. Geometrisch. 3. Altkorinthisch. 4. Altattisch. 5. Apulisch.

Ehe aber der hellenische Tempel seine vollkommene Gestalt erreichte, vergingen Jahrhunderte. Wir wissen von Tempeln aus bloßen Luftziegeln, von Tempeln mit hölzernen Säulen (vgl. unten), wir hören auch von ganzen Holztempeln nach Art von Blockhäusern, wie sie in Lykien (S. 72 f.) üblich waren. Aus dem hölzernen Tempel ward im Laufe der Zeiten der Steintempel entwickelt. Manche Übergänge liegen noch zutage. Das Ornament der in Mykenä ausgegrabenen Halbsäulen (Fig. 185, 1), ohne nähere Beziehung zum Zwecke der Säule, erinnert an Metallarbeit und läßt vielleicht darauf schließen, daß ursprünglich die Säulen mit Metallblech bekleidet waren, offenbar nicht allein zum Schmucke, sondern auch zum Schutze; eines solchen Schutzes bedürfen aber nur hölzerne Säulen. Ferner waren an dem von der sicilischen Stadt Gela in Olympia gestifteten Schatzhause, sowie an sicilischen und großgriechischen Tempeln die obersten vorspringenden Gebälkteile mit farbigen Terrakotten verkleidet (Fig. 256). Die Tonplatten und Tonkasten erscheinen hier an Steinbalken befestigt. Das kann aber nicht füglich der ursprüngliche Vorgang gewesen sein: die Steinbalken waren vielmehr an die Stelle von Holzbalken getreten, die, da sie eines Schutzes und einer größeren Sicherung gegen die Unbilden des Wetters bedurften, mit Tonplatten verkleidet worden waren. Solche Verkleidungsstücke von hölzernen Deckenbalken sind denn auch noch heute vorhanden. Aus alter Gewohnheit behielt man hier und da die bemalten Tonplatten auch dann noch eine Zeitlang bei, als der Steinbau sich bereits ganz eingebürgert hatte.

218. Grottentempel am Kynthos in Delos. (Durm.)

219. Die beiden Tempel der Nemesis in Rhamnus.

In geringerem Grade walten zeitliche Unterschiede in bezug auf die Tempelform. Wir sehen ab von so primitiven Naturformen, wie sie die Apollongrotte auf dem Kynthos in Delos (Fig. 218) darbietet: ein Felsspalt, mit großen, schräg gegeneinander gelehnten Steinplatten überdeckt, davor ein Altarplatz. Auch euböische Steinhäuser (Ocha, Karystos), die lange fälschlich für Tempel galten, bleiben beiseite; sie interessieren nur in technischer Hinsicht und sind überdies schwerlich sehr alt. Dagegen möchte man wohl im Hinblick auf den Grundplan der „mykenischen" Häuser (Fig. 194) in ähnlichen einfachen Formen auch die älteste Weise des griechischen Steintempels erblicken: Cella (Megaron) und Vorhalle, einerlei ob diese wie in den ältesten Bauten (Fig. 155. 195) säulenlos gebildet ist, oder ob nach der vollkommeneren und bald allgemein üblichen Weise zwei Säulen zwischen die Stirnen der Mauern getreten sind (templum in antis, Fig. 219 unten). Allein mag eine solche einfache Form (Megarontempel), wie sie sich in der Tat findet (z. B. bei den Schatzhäusern in Olympia und Delphi), auch etwa in der Frühzeit für kleine Heiligtümer Geltung gehabt haben: schon die ältesten erhaltenen

größeren Tempel, so gut die dorischen im Peloponnes und in Sicilien wie die ionischen in Kleinasien, zeigen das Götterhaus rings von einem Säulenkranz umgeben, als **Peripteros** (Fig. 219 oben). Diese vollendete Tempelform, weder in Ägypten noch anderswo vorgebildet, ist die große schöpferische Tat des griechischen Baugeistes: wie ein Baldachin breitet sich das säulengetragene Dach über den Tempel, und alles schließt sich zu einer Einheit zusammen. Daneben entstanden sowohl einfachere wie noch reichere Formen. Neben den Antentempel trat der Prostylos oder Amphiprostylos, der die Vorderseite oder beide Frontseiten ganz durch freistehende Säulen gliedert (Fig. 220) und dem Tempel dadurch einen leichteren Charakter verleiht, eine für kleinere Tempel beliebte Form. Oder die Ringhalle ward zu einem doppelten Säulenkranz erweitert (Dipteros) und ließ große Tempel noch größer und voller erscheinen. Beide Grundrißformen sind übrigens mehr im ionischen als im einfacheren dorischen Baustile beliebt. Reizt der Dipteros bereits den kritischen Sinn, da die Maßverhältnisse etwas gestört, Cella und Säulenbau stärker getrennt werden und letzterer allzu sehr überwiegt, so daß man vor lauter Säulen kaum noch den Tempel sieht, so geht gegenüber dem Peripteraltempel das Urteil unwillkürlich in die Empfindung rückhaltloser Bewunderung auf und macht ein liebevolles Eingehen in das Wesen der vollendeten Schöpfung zur wichtigsten, zugleich lohnendsten Aufgabe des Forschers.

220. Der sog. Tempel am Ilissos.

Das griechische Ornament. Der hellenische Baustil, am reinsten in Tempelbauten verkörpert, ist keine vereinzelte historische Erscheinung. Er starb auch nicht, als Staat und Religion des alten Griechenvolkes aus dem Dasein schwanden; er lebte vielmehr als Ideal in der späteren Kunstwelt weiter und hat eine ewige Mustergültigkeit bewahrt. Auf der Höhe der Entwickelung angelangt verwischt er die Spuren seines Ursprunges und langsamen Wachstums; er macht den Eindruck einer persönlichen Schöpfung. Die Bildung der einzelnen Glieder scheint ein streng logisches, notwendiges Gepräge zu tragen. Darin gleicht er dem gotischen Baustil; er überragt ihn aber durch Einfachheit seiner Ausdrucksmittel, durch edles Gleichmaß und Harmonie, durch innigere Verbindung der konstruktiven Glieder mit den **dekorativen Formen**. Diese verfolgen den Zweck, die Funktion des Baugliedes zu deutlicherem Ausdruck zu bringen. Es sind verhältnismäßig wenige Ornamente, die solchem Zwecke sich fügen, aber sie genügen dafür. Sie sind zum Teil älteren Mustern entlehnt, z. B. die Mäander dem geometrischen Stil; eine Reihe von Blattornamenten ist in Anlehnung an ägyptische oder mesopotamische Muster entstanden. Aber das wahre Wesen der griechischen Kunst zeigt sich darin, daß sie auch die aus der Fremde entnommenen Formen und Motive schöpferisch so umgestaltet, daß sie erst jetzt das in ihnen verborgene wahre Leben entfalten. Sie hören auf, wie sie es im Orient, im ägäischen und im geometrischen Stil waren, bloß raumfüllender Schmuck zu sein. Der Mäander z. B., ein der Webekunst entnommenes Bandornament, wird überall an-

a b

221. Aufsteigende Blattornamente (Palmetten).

gebracht, wo es einer Gürtung, einer Umfassung mit einem Bande bedarf: das dem Orient entnommene „Lotos"- und Palmettenmuster wird, in seinen Formen geregelt und geläutert, zum Symbol freien Emporstrebens und Ausklingens (Fig. 221). Kein Ornament zeigt diesen neuen sinnvollen Charakter deutlicher als die Welle (Kyma, Kymation), die den Konflikt zweier entgegenwirkender Kräfte, Aufstreben und Belastung, darstellt und daher füglich als Konfliktsymbol bezeichnet werden kann. Ein elastisch gedachter Bau- oder Geräteteil strebt empor, wird aber durch einen Druck von oben vornübergebeugt, etwa wie beim ägyptischen Palmenkapitell (Fig. 49). Ebenso wie dort wird diese Bewegung durch Blattformen veranschaulicht, deren Spitzen sich nach unten neigen, und zwar desto stärker, je größer der Druck oder je nachgiebiger die Art der Blätter ist (Fig. 222). Eine nur halbe Neigung zeigt die kraftvoll steife Blattreihe, die mit dem Namen des dorischen Kymation bezeichnet wird (a). Bis zu ihrem Ursprunge schlagen die Blätter in dem sogenannten Eierstab (b, auch wohl ionisches Kymation genannt) um, indem die Spitzen abwechselnd runder und herzförmiger Blätter unten mit einer Perlenschnur (Astragalos) festgeheftet werden. Noch feiner gestaltet sich das lesbische Kymation (c, Wasserlaub), indem beide Blattreihen herzförmige Gestalt annehmen. So wechseln Profil und Blattform je nachdem der Konflikt stärker und schwächer betont werden soll. Wo die letzten beiden Arten des Kymation eine Ecke bilden, deutet ein naturalistischer gebildetes Blatt Ursprung und Sinn des ganzen Ornamentes vernehmlicher an (Fig. 226, 3. 4). Darin aber zeigt sich am meisten das Neue dieser Ornamentik: einmal von der hellenischen Phantasie angehaucht verlieren die Ornamente bald die Spuren ihres äußeren Ursprunges und reden eine rein künstlerische Sprache. Aus diesem Grunde stellen wir auch das System an die Spitze, bevor wir die Entwickelung der Baukunst geschichtlich verfolgen. Dabei legen wir der systematischen Betrachtung den Höhepunkt der Baustile zugrunde, wo die Stufen schwankenden Suchens überwunden und eine kanonische Gestaltung erreicht worden ist. Dies ergibt für den dorischen Stil das fünfte, für den ionischen das fünfte und vierte, für den korinthischen das vierte und die folgenden Jahrhunderte.

a b c

222. Dorische, eiförmige und herzförmige Blattwelle. (Borrmann.)

223. Aufbau einer Ecke des Parthenon. (Niemann.)

3. Das System der hellenischen Baukunst.

Dorischer Stil (Fig. 223). Auf der oberen Fläche (Stylobat) eines mächtigen, aus Quadern gefugten Stufenbaues (Krepidoma), zu der bei größeren Tempeln bald kleinere Zwischenstufen bald eine Rampe (so im Peloponnes) hinaufführen, erheben sich Wand und Säulen. Die Wand ist aus Quadern zusammengesetzt. Die Blöcke der untersten Lage, die Orthostaten, haben die doppelte Höhe und Länge der übrigen Quadern. Diese verlaufen bei kleineren Tempeln in einfachen Läuferschichten, bei dickeren Wänden (wie beim Parthenon) wechseln Binder mit gedoppelten Läufern ab. Bei den Säulen vermittelt keine Basis den einzelnen Stamm mit dem Stylobat, sondern alle steigen wie Bäume im Walde unmittelbar aus dem gemeinsamen Säulenboden in die Höhe. Schon hierin tritt eine Grundeigenschaft des dorischen Stils hervor, der enge Zusammenhalt aller einzelnen Bauteile. Der Säulenstamm ist kanneliert, d. h. mit zwanzig flachen Furchen, die scharfkantig aneinander stoßen (Fig. 224), versehen; dem Steinbau gemäß verjüngt er sich nach oben und erhält gegen die Mitte eine leichte Schwellung oder Anspannung (Entasis). Abgesehen von optischen Gründen, bezeichnet

10,3

224. Durchschnitt der dorischen Säule.

225. Dorisches Kapitell vom sog. Theseion zu Athen.

227. Bemaltes dorisches Antenkapitell (Hals mit Blattkranz, Ringe, dorisches Kymation und Plinthe mit Mäander. Nach Hermann.)

226. Zur Bemalung des dorischen Kapitells.
1. Aus Athen. 2. Aus Epidauros. 3. Eierstab. 4. Lesbisches Kymation

die Entasis den Grad der Elastizität, mit der die Säule dem Druck von oben entgegenstrebt. Am oberen Ende des Schaftes, der aus einzelnen miteinander verdübelten Trommeln zusammengesetzt ist, wird ein Einschnitt bemerklich (Fig. 225), der nur dazu dient den unteren Rand der obersten Trommel bei deren Versetzen zu schützen; an dieser Trommel wird nämlich die Kannelierung, um später als Lehre für den ganzen Säulenschaft zu dienen, sogleich ausgeführt, daher die scharfen Kanten ohne den Einschnitt beim Versetzen leicht abgestoßen werden würden. Über dem Einschnitte beginnt der Hals (Hypotrachelion), aus demselben Blocke mit dem Kapitell gearbeitet und durch mehrere Riemchen oder Ringe (Anuli) charakterisiert, deren leise überfallendes Profil an die Kelchblättchen einer Knospe erinnert. Dann folgt das Kapitell, aus dem weit ausladenden, oben etwas eingezogenen Echinos und der Deckplatte (Plinthe, Abacus) bestehend. Der Name Echinos (Kessel) deutet den Sinn dieses Baugliedes an, jedoch scheint ihm gelegentlich auch eine andere Deutung gegeben worden zu sein. Aus attischen Inschriften hören wir von einer Bemalung des Echinos. Nun haben glaubwürdige Beobachter an Kapitellen des „Theseion" (wenn der Fund auch nicht ohne Widerspruch geblieben ist) bei günstiger Beleuchtung Überreste eines farbigen Eierstabes aufgefunden (Fig. 226). Danach scheint also der Echinos manchmal seinem Umriß gemäß als ein Kymation (S. 109), eine von oben nach unten überschlagende Blattwelle, aufgefaßt worden zu sein; wie weit aber eine solche Deutung verbreitet gewesen sein mag, läßt sich nicht mehr sagen. Immer bleibt der Echinos mit seinem bald mehr ausladenden und bauchigen, bald straff elastischen Umriß der rechte Kraftmesser für den Widerstand der stärkeren oder schwächeren Säule gegen das schwerere oder leichtere Gebälk. Ihm entspricht an der sog. Ante, der Stirn der vorspringenden Wand (Fig. 227), ein dorisches Kymation von geringerer Höhe, ebenfalls von einem Hypotrachelion und drei Riemchen eingeleitet. An beiden Kapitellen macht eine Plinthe, bisweilen mit einem Mäander bemalt, den oberen Abschluß; bei der Säule vermittelt sie die runde Form der Stütze mit dem gradlinigen Gebälk.

104

Das Gebälk (Taf. VI, 3) beginnt mit dem Epistylion (modern Architrav), dem an die Stelle des Holzbalkens getretenen Steinbalken, der, von Säulenachse zu Achse in Blöcke geteilt, horizontal auf den Säulen ruht und die feste einheitliche Grundlage der Decke und des Daches abgibt. Das Epistyl schließt mit einer kleinen vorspringenden (mäandergeschmückten) Platte ab. Das nächste Glied des Gebälkes (Triglyphon) zeigt pfeilerartige Stützen, an der Vorderseite mit prismatisch vertieften Kanälen (oder nach anderer Deutung mit abgefasten Stegen) versehen, gleichsam geschlitzt — Triglyphen oder Dreischlitze — und zwischen ihnen, in die Triglyphen eingefalzt (vgl. Fig. 228), viereckige, zur Aufnahme von Skulpturen befähigte Platten, Metopen. Über den Ursprung der Triglyphen und Metopen sind wir auf das Raten angewiesen. Die einen erblicken in der Triglyphe einen ausgezackten Behang, die Balkenköpfe der inneren Decke verhüllend. Nach einer wohl richtigeren Annahme stellt sie den nach Analogie der Säule kannelierten, somit als Deckenträger bezeichneten Balkenkopf selbst dar; daß die an der runden Säule runde Kannelierung hier eckig erscheint, ist eine Folge des eckigen Grundrisses der Triglyphen. Die Furchen der Triglyphe nehmen nicht deren ganze Höhe ein, sondern schließen oben meistens rundlich ab und lassen Raum für einen Streifen, der als Kapitell der Triglyphe aufgefaßt werden kann, jedenfalls sie überdeckt, während die sogenannten Tropfen unter dem Epistylbande, sechs an einer schmalen Leiste (Regula, d. h. Lineal) hängende bommelartige Körperchen, auf die Triglyphe vorbereiten. Andere erklären die Tropfen als Nagelköpfe, aus dem Holzbau übernommen. Die Metopen, die in älterer Zeit bisweilen geöffnet gewesen zu sein scheinen, finden sich an den erhaltenen Monumenten stets geschlossen. Die Deckenbalken liegen übrigens fast ohne Ausnahme, vielleicht erst infolge einer späteren Änderung, nicht hinter, sondern über den Triglyphen in der Höhe des Geison (Fig. 223).

228. Gebälk und Dachbildung am dorischen Tempel. (Nach Viollet-le-Duc.)
a. Epistyl. b. Regula mit Tropfenplatten. c. Triglyphon. d. Geison (Kranzgesims). e. Sima (Rinnleiste).

Über dem Triglyphon springt rings um den Tempel das Geison (Corona, Kranzgesims, Taf. VI, 3. Fig. 228) mächtig vor, den Rand zugleich von Decke und Dach bildend. Seine unterschnittene und nach vorn etwas geneigte untere Fläche trägt an viereckigen Platten (Mutuli, Dielenköpfe) drei Reihen von Tropfen, wodurch vielleicht das Überhängende und Schwebende des Geison angedeutet werden soll. Das Kranzgesims wird oben mit einem dorischen Kymation gesäumt, der ganze Bau sodann bei kleineren Tempeln an den Langseiten durch die aufgebogene Rinnleiste (Sima) abgeschlossen, die als Dachrinne den Regen aufnimmt und durch wasserspeiende Löwenköpfe (Choledrai) abführt (Fig. 228. Taf. VI, 2); bei größeren Tempeln fehlt an den Traufseiten die Sima (Taf. VI, 3), da sie wegen der Masse des vom Dach abfließenden Wassers zu kolossal gebildet werden müßte. Als Symbol des Abschlusses und freien Endigens

12,6
13,5.6

ist der Sima meistens eine Reihe aufgerichteter Blätter aufgemalt (vgl. Fig. 228, Taf. V, 2), an deren Stelle seit dem 4. Jahrhundert im Peloponnes plastisch gebildetes Rankenwerk tritt. Das Giebelfeld (Tympanon) an der Vorder- und Rückseite des Tempels rahmt je ein niedriges Geison (mit dorischem oder lesbischem Kymation als Saum, ohne Dielenköpfe) mit einer Sima darüber ein, die das Herabstürzen des Regenwassers an den Frontseiten verhindert (Taf. V, 3). Firstziegel (Akroterien) schmücken die Spitze und die Ecken des Giebels (Fig. 229). [11,11] Der griechische Giebel ist stets niedrig und flach (Steigung von 13—14 Grad), im Gegensatz gegen den steilen, schweren Giebel römischer Bauten. Das zweiflügelige Giebeldach mit leise geneigten Flächen wird von starken schrägen Dachsparren (Sphekiskoi) getragen, die durch horizontale Latten oder Pfetten (Himantes) verbunden sind (Fig. 228). Darauf ruht eine Bretterverkleidung, über die nach alter Weise eine wasserdichte Lehmschicht gebreitet ist (Dorosis). Diese trägt das aus Ton oder aus Marmor gebildete Ziegeldach (Keramos, Orophos). Flache Regenziegel (Solenes, Rinnen) bilden die Bahnen für das Wasser, während die Fugen, mit denen sie aneinander [11,10] stoßen, durch dachförmige Deckziegel (Kalyptēres) geschlossen sind. Die unteren Stirnseiten der Deckziegel über dem Dachrande der Traufseite endigen in Stirnziegeln (Hegemones), meistens in der [13,9] Form einer Palmette (Taf. V, 3).

229. Eckakroterion.

Der Grundriß des dorischen Peripteros weist im fünften Jahrhundert meistens an den Langseiten die um eine vermehrte doppelte Säulenzahl der Frontseiten auf, also 6 × 13, 8 × 17, die Ecksäulen beidemal mitgerechnet. Doch können besondere Verhältnisse auch eine geringere Länge (6 × 12 in Ägina und Rhamnus, Fig. 219) oder eine größere (6 × 14 in Pästum, Fig. 331a, 6 × 15 in Phigalia, Fig. 436) bedingen. Die Höhe der Säulen im Verhältnis zu ihrer Dicke ist sehr verschieden, im Einklang mit dem Gesamtcharakter der einzelnen Tempel. Während die Säulen in dorischen Landen aus gröberem Material gebildet sind und schwerere Verhältnisse aufweisen (Pästum $8^1/_2$, Olympia 9, Segesta $9^2/_3$ untere Halbmesser oder Moduli), bildet Ägina ($10^2/_3$ Moduli) trotz ähnlich grobem Material den Übergang zu den attischen Marmorsäulen, die von $11—11^1/_3$ (Parthenon, „Theseion", Rhamnus), an dem Tempel von Sunion sogar bis zu $12^2/_3$ Moduli steigen. Auch die Interkolumnien (Zwischenräume zwischen den Säulen) tragen in ihrer verschiedenen Weite wesentlich zum Eindruck des Aufbaues bei: die Alten legten sogar hierauf besonderes Gewicht und unterschieden danach die Tempel als engsäulig (pyknostyl, 3 Moduli), dichtsäulig (systyl, 4 M.), schönsäulig (eustyl, $4^1/_2$ M.), weitsäulig (diastyl, 6 M.), dünnsäulig (aräostyl, 7 M.).

Neben so starken Unterschieden der einzelnen Bauwerke lassen sich aber doch gewisse bleibende Maßverhältnisse oder Proportionen erkennen, die die Griechen als „Symmetrien" bezeichneten und für so maßgebend hielten, daß eine beträchtliche technische Literatur über die Symmetrien der einzelnen Stilgattungen entstand. Beim dorischen Peripteros galt die sechssäulige Anlage als normal. Man liebte möglichst einfache Zahlenverhältnisse, z. B. Gleichheit von Breite und Höhe bei der Cella, ferner daß bei der Fronte des Pronaos bis zur Oberkante des Gebälks Breite und Höhe das Verhältnis 2 : 3 darstellten, die Säulenhöhe sich zum Säulenabstand, von Achse zu Achse gemessen, wie 2 : 1, zur Höhe des Epistyls wie 3 : 1 verhielt. Besonders aber kehrten gewisse Grundverhältnisse an verschiedenen Teilen des Baues gleichmäßig wieder. So zeigten beispielsweise am Parthenon der Stylobat, das Tempelhaus (Cella und Westgemach) und das von den Säulen umschlossene Mittelschiff der Cella das

gleiche Verhältnis der Breite zur Länge von 4 : 9. Der Querschnitt des Tempelhauses ist in seinen Verhältnissen nicht bloß dem Querschnitt des gesamten Tempels, sondern auch einem Epistylblock mit zugehörigem Teile des Triglyphon analog. Eine Metope steht zu ihren beiden Nachbartriglyphen in Höhe und Breite im gleichen Verhältnisse wie der Pronaos, im Lichten gemessen, zu den angrenzenden Teilen (Ante, Umgang, Säule), in der Breite auch wie das Interkolumnium zu den beiden begrenzenden Säulen — ein besonders sprechender Beleg für die Herrschaft der Analogie, da das Breitenverhältnis von Triglyphe und Metope außerordentlich schwankt (Selinus C 1 : 1, Pästum 3 : 4, Ägina und Bassä 3 : 5). „Schmale Cellen bedingen also schmale Metopen und breite Säulenhallen breite Triglyphen", und „die Dichtigkeit der Säulenstellung spiegelt sich in der Triglyphenstellung wieder" (Aug. Thiersch). So wird durch diese alles beherrschenden Maßverhältnisse der ganze Tempel zu einem großen Organismus, dessen Einzelteile dem Gesamtbau analog sind.

Sima (Rinnleiste)
Geison (Kranzgesims)
Geisipodes (Zahnschnitte)
Epistylion (Architrav)
Normales Kapitell
Torus
Doppelter Trochilus
Basis (Speira)
Stylobat
Krepis (Stufe)

230. Kleinasiatisch ionische Ordnung. (Athenatempel von Priene.)

Ionischer Stil. (Fig. 230 und 231). Im Gegensatze zu dem dorischen Stil, wo der Zusammenhang der einzelnen Glieder fester bewahrt und ihre enge Wechselbeziehung auf das deutlichste vor Augen gestellt wird, offenbart die ionische Architektur eine größere Ungebundenheit und Freiheit. Die einzelnen Glieder und Teile von Gliedern sind selbständiger, abgeschlossener, und eine Menge kleiner trennender Zwischenglieder (Kymatien u. dgl.) sind eingeschoben. Dabei müssen wir zwei verschiedene Ströme der Entwickelung unterscheiden. In Kleinasien, der Heimat des Ionismus, ist der Stil im 4. Jahrhundert am deutlichsten in einem lesbischen Tempel (in Messa), dem Mausoleum von Halikarnaß, dem Artemistempel von Ephesos und dem Athenatempel von Priene, weiter in dem nicht in seinem ursprünglichen Bestand erhaltenen Smintheion in der Troas vertreten. Die attische Abart tritt uns in kleineren Bauten des 5. Jahrhunderts, dem Niketempel auf der Akropolis und dem Tempel am Ilissos, am reichsten aber in dem Prachtbau des Erechtheion entgegen. Die zusammenfassende Darstellung des ionischen Stils wird auf die Unterschiede beider Arten hinweisen müssen.

Jede Säule wird durch eine selbständige Basis (Speira) von dem Stufenbau und dessen Oberfläche, dem Stylobat, abgesondert. Das Hauptglied der Basis ist eine nach unten und oben ausgeschweifte, in der Mitte eingezogene, als Hohlkehle profilierte Scheibe (Trochilos), die eine starke Kraftzusammenziehung andeutet; in dem kleinasiatischen Stil ist es gewöhnlich eine doppelte Kehle, je durch Rundstäbchen (Astragale) umsäumt. Mit dem Säulenschafte verknüpft den Trochilos ein Pfühl (Torus) von halbkreisförmigem Profil, bald glatt, bald gänzlich (Fig. 241) oder nur an seiner unteren Hälfte (Fig. 230) gefurcht. Später ruht die Basis auf einer viereckigen Platte (Plinthe), ganz ausnahmsweise nach attischer Art auf einem unteren Pfühl (Smintheion). An den athenischen Denkmälern ist die Hohlkehle nur einfach, wird dagegen unten und oben von einem Pfühle begrenzt; der obere ist meistens nach ionischer Weise gefurcht, auch wohl mit einem Riemengeflecht umzogen (Fig. 231). Diese Basisform hat sich unter dem Namen der „attischen Basis“ bis in unsere Tage als die nahezu alleingültige Form des Säulenfußes erhalten. Die Verhältnisse der Basisglieder haben im Laufe der Entwickelung allmählich das Steile und Hohe eingebüßt und ihre niedrigere, weichere Gestalt angenommen. Von besonderer Schönheit ist das Profil der Hohlkehle, deren Durchmesser oben geringer als unten ist und die in seiner Schweifung oben wie unten Ab- und Anlauf zeigt.

Sima (Rinnleiste)
Geison (Kranzgesims)
Zophoros (Fries)
Epistylion (Architrav)
Eckkapitell mit verziertem Säulenhalse
Basis (Speira)
Stylobat (oberste Stufe)

231. Attisch-ionische Ordnung. (Nordhalle des Erechtheion.)

232. Durchschnitt des ionischen Säulenschaftes.

233. Ionisches Kapitell. Bassä. Vorderansicht. (Puchstein nach Cockerell.)

Die ionische Säule, viel schlanker als die dorische, ist viel weniger verjüngt und mit vierundzwanzig tieferen, halbrund gehöhlten Furchen oder Kanälen versehen, die durch schmale Stege voneinander getrennt sind, nicht, wie im dorischen Stile, scharfkantig aneinander stoßen (Fig. 232). So entsteht eine häufigere und kräftigere Lichtwirkung der Kannelierung, das Emporstreben der Säule wird stärker betont. Die Kanäle endigen oben und unten rund, wodurch der Säulenschaft und jeder einzelne Kanal als selbständiges Ganze bezeichnet werden. Eine Perlenschnur (Astragal) verknüpft vielfach den Schaft mit dem Kapitell (Fig. 230). Dieses zeigt sehr verschiedene Bildung. Entweder beschränkt es sich auf ein in kraftvoller Linie geschwungenes, in Voluten sich zusammenrollendes Band (Bassä Fig. 233, „westlicher" Typus), ein Motiv, das sich schon in den Felsreliefs von Boghaz-köi (Fig. 161) fand. Oder es besteht, um die auf der Säule ruhende Last anzudeuten, aus einer stark vortretenden Welle mit skulpierten Blättern, dem sogenannten Eierstabe, worüber sich das sogenannte Polster mit seinen Voluten legt (Kleinasien, Fig. 230, „östlicher" Typus). Man hat sich dieses als ursprünglich an beiden Enden gestreckt vorgestellt, weit über den Schaft ausladend, um sich sodann mit den Enden spiralförmig zusammenzuziehen; jedoch ist es wohl nur ein reicherer ornamentaler Ausdruck für das ursprüngliche Sattelholz der Holzsäule (Fig. 190); die assyrische Baukunst kennt dasselbe Motiv (Fig. 123). Den Eindruck viel größerer Elastizität gewähren die Kapitelle des attisch-ionischen Stiles, die mancherlei Abwandlungen erfahren haben, bis sie in ihrer ausgebildetsten Gestalt am Erechtheion auftreten (Fig. 231). Hier ahnen wir in der stärkeren Senkung der Kurven gegen die Mitte und in der Vermehrung der Spiralen eine Steigerung der inneren Federkraft. Jedenfalls spricht sich in diesem Zusammenrollen und

10,1
10,8.9

234 Attisch-ionisches Kapitell. Propyläen. (Puchstein.)

Herabhängen der Voluten eine schmiegsame, bald nachgebende, bald zurückfedernde Widerstandskraft aus. Das Kapitell vom Erechtheion entwickelt übrigens in dem mit Palmetten verzierten Säulenhals und in dem Flechtbande, das sich zwischen Eierstab und Voluten einschiebt, einen besonderen Reichtum (vgl. Fig. 142); auch die Verdoppelung der Spiralen fehlt in dem gewöhnlichen attischen Kapitell, wie es in den beiden kleinen athenischen Tempeln, am schönsten in der Mittelhalle der Propyläen (Fig. 234) auftritt.

Von der Vorderansicht des ionischen Kapitells ist die Seitenansicht wesentlich verschieden. Dort sehen wir die Bewegung der Voluten, hier (Fig. 235) deren zusammengerolltes Polster, von einem Bande gleichsam zusammengehalten. Das Kapitell einer Ecksäule am Peripteraltempel kann daher nicht auf dem gesetzmäßigen Wege gebildet werden, da es seine Vorderseite sowohl nach der Fronte wie nach der Langseite des Tempels kehren muß. Während an dem gewöhnlichen Kapitell (Fig. 236) die Vorderseiten einander gegenüberstehen, stoßen am **Eckkapitell** (Fig. 237) einerseits die beiden Vorderseiten, andererseits die beiden Seitenflächen aneinander, weshalb die gegen die äußere Ecke gestellten Voluten sich in der Diagonale verschieben (vgl. Fig. 231), in der inneren Ecke aber ein einspringender Winkel entsteht (Fig. 238). Diese Künstlichkeiten weisen darauf hin, daß das ionische Kapitell ursprünglich nur für Frontseiten bestimmt war, so daß die Polsterseite das Gebälk durchquerte. Erst spät hat man, vermutlich unter Einwirkung des neugebildeten korinthischen Kapitells (Fig. 243), eine Abhilfe in dem sogenannten Diagonalkapitell gefunden (Fig. 574). Oben schließt ein kleines Kymation (in Athen ionisch, in Kleinasien lesbisch) das Kapitell ab. An Wandpfeilern oder Pilastern erhalten Volute und Polster eine veränderte, aus der aufsteigenden Spirale entwickelte Gestalt,

235. Ionisches Kapitell. Front- Seitenansicht [illegible].

236. Gewöhnliches ionisches Kapitell. Grundriß.

237. Ionisches Eckkapitell. Grundriß.

238. Attisch-ionisches Eckkapitell (Erechtheion), innere Ansicht.

die wiederum der assyrischen Kunst nicht fremd ist. Die Voluten pflegen dann eine mit Ranken oder figürlichem Ornament geschmückte Fläche einzurahmen (Fig. 531). 18,9

Eine erst neuerdings bekannt gewordene Spielart des ionischen Kapitells, die mit diesem Pilasterkapitell verwandt ist, bildet das äolische Kapitell, so genannt, weil es sich, bisher wenigstens, nur auf äolischem Boden, in der Troas (Fig. 240) und auf der Insel Lesbos, gefunden hat. Nicht von dem wagerechten Sattelholz nimmt hier die Gestaltung ihren Ursprung, sondern sie entwickelt sich aufsteigend aus dem Säulenstamme. Bei Geräten, Sessellehnen usw. im Kunsthandwerk üblich, ward diese Form der Endigung offenbar schon in alter Zeit auf das Säulenkapitell übertragen, da der Tempel in Neandreia schon dem 7. Jahrhundert anzugehören scheint, derselbe Gedanke aber auch in kyprischen (Fig. 151) sowie in altattischen (Fig. 240) und delischen Kapitellen des 6. Jahrhunderts wiederkehrt. Ob dies Kapitell in Neandreia überdies mit einem phönikischen Blattknauf (vergl. S. 64) und einem Blattüberfall (dieser ähnlich im äolischen Ägä) als Endigung des Säulenschaftes verbunden war (vgl. Fig. 178, b), ist unsicher, da es sich vielleicht um zwei verschiedene Kapitelle handelt (vgl. Fig. 272). Das äolische Kapitell scheint schon früh dem gewöhnlichen ionischen Kapitell gewichen zu sein, das auf äolischem Gebiete beispielsweise im Tempel zu Messa auf Lesbos und in dem troischen Smintheion auftritt.

239. Äolisches Kapitell von Neandreia. (Durm nach Koldewey.)

241. Säule und Gebälk vom Mausoleum in Halikarnaß. Brit. Museum.

240. Bemaltes altattisches Kapitell. (Ant. Denkm.)

Das Gebälk des ionischen Tempels beginnt mit dem Epistylion (Architrav), das von vorn fast immer als aus drei (seltener zwei) übereinander gelagerten, nach oben leicht vortretenden Streifen (Fascien) gebildet erscheint (vgl. Fig. 230 f.). Das Epistyl schließt oben mit einem Kymation ab, das vermittelst einer Perlenschnur mit jenem verbunden ist. Der weitere Aufbau gestaltet sich verschieden. Entweder erblicken wir an der Stelle des dorischen Triglyphon einen ungegliederten, als glattes Verkleidungsstück gedachten Fries, der zur Aufnahme von plastischem Schmucke figürlicher oder rein ornamentaler Art dienen kann (daher Zophoros, Bildträger, genannt). So finden wir den Fries sowohl an den attisch-ionischen Denkmälern (Fig. 231) wie an dem mit Skulpturen besonders reich geschmückten Mausoleum (Fig. 241); am Nereidenmonument von Xanthos (Fig. 443) ist ausnahmsweise das ungeteilte Epistyl mit Reliefs geschmückt. Oder aber der Fries fehlt gänzlich, wie nach neueren Untersuchungen an den ionischen Bauten von Priene (Fig. 230); das gleiche gilt von ionischen Grabfassaden Lykiens und vom pergamenischen Altar. Es ist sehr wohl möglich, daß dies die ursprüngliche ionische Anordnung ist; jedenfalls ruht die Felderdecke im Innern stets auf dem Epistyl und ist im ionischen Stil so flach, daß sie einer Verkleidung nach außen durch die Friesplatte kaum bedarf (vgl. Fig. 241).

Auf Epistyl oder Fries folgt, durch ein Kymation getrennt, das Geison. An der unteren Hälfte des Geison wird in den kleinasiatischen Bauten ein Teil der Steinmasse zur Verminderung der vorspringenden Last weggenommen, so daß nur einzelne Ausschnitte (Zahnschnitte, Geisipodes) stehen bleiben (Fig. 230. 241). Die obere Hälfte des Geison springt weit vor, da sie feinere Glieder als am dorischen Tempel zu schützen hat, und trägt die Sima, die in geschwungenem Karniesprofil geformt und mit einer Reihe aufsteigender Blätter (Anthemienkranz) oder seit dem 4. Jahrhundert im Peloponnes mit horizontal sich entwickelnden plastischen Pflanzenranken verziert ward. An den attisch-ionischen Denkmalern fehlt der Zahnschnitt, und das Geison beschränkt sich, den mäßigen Verhältnissen der Bauten entsprechend, auf die vorspringende, zur Erleichterung etwas unterschnittene Hängeplatte (Fig. 231). Das zur Aufnahme von bildnerischem Schmuck bestimmte Giebelfeld wird von Geison (ohne Zahnschnitt) und Sima umsäumt und auf dem Scheitel wie an den Ecken mit Akroterien geschmückt.

Die Grundrißformen der ionischen Tempel des 5. und 4. Jahrhunderts sind in Attika und in Kleinasien sehr verschieden. In Attika, wo der ionische Stil erst spät Eingang fand, kommen nur kleine Tempel vor, meistens in der Form des viersäuligen Amphiprostylos (Fig. 220); das sog. Erechtheion (Fig. 438), ein sechssäuliger Prostylos, ist ein in jeder Beziehung ungewöhnlicher und unregelmäßiger Bau. Im Osten herrscht dagegen der Peripteros ziemlich ausnahmslos. Am einfachsten tritt er in dem Athenatempel zu Priene (Fig. 527) auf (6 × 11 Säulen).

167

182

242. Jonischer Pseudodipteros in Messa auf Lesbos. (Koldewey.)

Daneben stellt sich das Artemision zu Ephesos als kolossaler Dipteros mit achtsäuliger Front und 20 Säulen an den Langseiten; das Didymäon bei Milet hat gar zehn Säulen an der Vorderseite, 21 an den Langseiten. Achtsäulig sind auch die beiden Tempel im äolischen Gebiete (Messa und Smintheion), aber sie haben nur 14 Säulen an der Langseite und weisen die Form eines Pseudodipteros auf, das heißt eines Dipteros, dessen innere Säulenstellung fehlt (Fig. 242). Das Mausoleum mit seinen 9×11 Säulen gehört nicht zu den Tempelbauten. Die Säulenhöhe erreicht in den asiatischen Bauten wie am Erechtheion 9—10 untere Durch-

messer (im ionischen Stil rechnet man nach diesen, nicht, wie im dorischen Stil, nach Halbmessern): nur die kleinen attischen Amphiprostyloi zeigen hierin eine dorisierende Empfindung und begnügen sich mit $7^2/_3$—$8^1/_2$ Durchmessern.

In den Maßverhältnissen oder „Symmetrien" herrscht im ionischen Stil das Gesetz der Analogie ähnlich wie im Dorismus (S. 113 f.). Um nur ein Beispiel anzuführen, so zeigen am sogenannten Tempel am Ilissos (Fig. 220) die einzelnen Wandquadern, sowohl die unteren Orthostaten wie die gewöhnlichen, ferner das Tempelhaus der Länge nach, endlich der gesamte Tempel mit Säulen und Gebälk durchweg das gleiche Verhältnis von Höhe und Länge wie 1 : 2.

Korinthischer Stil. Uralt ist das bezeichnendste und augenfälligste Glied der korinthischen Säule, das als Korb oder Kelch gedachte, von einem Blätterkranz umschlossene Kapitell; ähnliche Bildungen sind uns schon in Ägypten begegnet (Fig. 49). Die Anekdote, erst der Bildhauer Kallimachos habe um die Zeit des peloponnesischen Krieges das Motiv einem von Akanthusblättern umwachsenen Korb auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens entnommen, ist historisch nicht begründet. Wohl aber ward das Akanthuskapitell bei den Griechen nicht vor jener Zeit verwertet, nachdem bereits in Akroterien und ähnlichem Stelenschmuck zuerst die Wurzelblätter, dann auch die großen Blätter des Akanthus ihre Verwendung gefunden hatten. 17,4 17,3

An erhaltenen griechischen Werken guter Zeit kommt das korinthische Kapitell nur selten vor. Einem vereinzelten solchen Kapitell aus dem Tempel von Bassä um 430 (Fig. 437) folgt im nächsten Jahrhunderte die innere korinthische Säulenstellung im Athenatempel zu Tegea und in dem Rundbau (Tholos) bei Epidauros, hier mit trefflich gearbeiteten Kapitellen, die bereits die Grundzüge der kanonischen Bildung enthalten (Fig. 243). Eigentümlich ist die Lösung in dem choregischen Denkmal des Lysikrates in Athen (334 v. Chr.). Hier ist nicht allein der Rundbau (Fig. 477) von korinthischen Halbsäulen umgeben, deren Kapitelle das Grundmotiv geistvoll durchgebildet zeigen (Fig. 244), sondern auch der große Aufsatz über dem Dache, der den Dreifuß trug, zeigt die Formen eines reich entwickelten korinthischen Kapitells.

243. Modellkapitell für die Tholos in Epidauros. (Kabbadias.)

244. Halbsäule mit Epistyl vom Denkmal des Lysikrates zu Athen.

Seiner Natur nach dekorativ, gestattet eben das korinthische Kapitell der künstlerischen Phantasie einen mannigfachen Wechsel des Blattschmuckes. Bald umschließt den Kern nur ein einfacher, lose gereihter Kranz des großblättrigen, bartrippigen und scharfgezackten Akanthus (Bärenklau, acanthus spinosus), der prächtigsten Dekorationspflanze Griechenlands, worüber sich ein Kranz leichterer Blätter erhebt. Bei reicherer, doch schon im 4. Jahrhundert nachgewiesener Ausbildung (vgl. Fig. 243) verdoppelt man den Akanthuskranz und fügt ihm an den Ecken als Übergang zur Deckplatte Volutenranken hinzu. Diese entsteigen dem Kelch als Stengel, bilden in der Mitte Blumen, an den Ecken aber winden sie sich schneckenförmig (Helikes) und stützen die Vorsprünge der meistens im Grundriß leicht geschwungenen Deckplatte. Die realistische Gestaltung des Pflanzenornaments bezeichnet den jüngeren Geschmack und steht in scharfem Gegensatz zu der bloß andeutenden Ornamentik der älteren Stile. Was aber dem korinthischen Kapitell später den Sieg verschaffte, ist neben seiner Eleganz seine Schlankheit und seine Verwendbarkeit an jeder Stelle des Baues; hierin ist es dem zweiseitigen ionischen Kapitell (S. 117) überlegen und kommt dem dorischen Kapitell näher.

Das Akanthuskapitell ist das hervorragendste Merkmal des korinthischen Stiles. Die Basis der Säule entlehnt ihre Gliederung dem ionischen oder attisch-ionischen Stil; eine Plinthe ist zunächst noch nicht üblich. Die Kannelierung des schlanken Schaftes ist gleichfalls der ionischen Säule entnommen. Ebenso erscheint das Epistyl dreigeteilt. Der Fries entspricht dem ionischen Zophoros; erst später wird er auch bewegter gebildet, indem er als feingeschwungene Welle, zuweilen mit leicht überfallenden Blättern, emporsteigt oder das bauchige Profil eines Torus zeigt.

245. Deckenbildung am Opisthodom des Parthenon. (Durm.)

Das Innere der Tempel. Nach dem Außenbau bestimmt man den Stil des griechischen Tempels; vom Außenbau, den sogenannten Säulenordnungen, haben auch die späteren Kunstperioden das meiste entlehnt. Doch ist die Konstruktion der Tempeldecke für das Verständnis der hellenischen Architektur von nicht geringerer Bedeutung (Fig. 245). Steinerne oder hölzerne Deckplatten (Kalymmata), an ihrer unteren sichtbaren Fläche mit symmetrisch verteilten, vertieften Feldern (Kalymmatia oder Phatnomata), dem Vorbilde der modernen Kassettendecke, versehen, ruhten auf Balken und bildeten eine Art leicht schwebenden, horizontal gespannten Teppichs.

Goldene Sterne auf blauem Grund oder nach ähnlichen Prinzipien gestaltete Muster schmückten die Mitte der Felder und versinnbildlichten, an den gestirnten Himmel erinnernd (vgl. S. 30), das freie Schweben. Oft sind die Felder von Mäandersäumen umschlossen, mit Perlenschnüren gleichsam an die Deckplatten angeheftet. Die die Deckplatten tragenden Balken zeigen an ihrem oberen Ende eine Welle, an ihrer unteren Fläche in späterer Zeit bisweilen gemaltes oder gemeißeltes Flechtwerk, das sie als ausgespannte Gurte charakterisiert. Die Kalymmatiendecke ist im dorischen und ionischen Tempel dieselbe, obschon die Balkenlage wenigstens ursprünglich nicht die gleiche war: im dorischen Stil durch die Stellung der Triglyphen bedingt und beengt, im ionischen viel freier und ungebundener. Nur bei einfacher Cellabildung und mäßigen Raumverhältnissen konnte eine steinerne Felderdecke Anwendung finden; doch scheint es, daß überhaupt im Innern der Tempel Holzdecken die Regel bildeten, steinerne Decken auf Vorhallen, Säulenumgänge und andere der freien Luft ausgesetzte Bauteile beschränkt waren; die weiteste Spannung (6,70 m) stellen die marmornen Deckbalken in den Propyläen dar. Jedenfalls war bei großen Bauten, wo monolithe Steinbalken selbst bei inneren Säulenstellungen zur Überspannung des Raumes unmöglich waren, eine hölzerne Kassettendecke notwendig: dasselbe gilt von den weiten Ringhallen der Pseudodipteroi (Fig. 242).

246. Aufbau eines dorischen Tempels. (Nach Chipiez und Durm.)

Bei dreischiffigen Tempeln war eine Doppelstöckigkeit der Seitenschiffe gewöhnlich. Im dorischen Tempel waren der Regel nach zwei Reihen dorischer Säulen übereinander angeordnet (Fig. 246); wo nur eine Säulenstellung gewünscht, keine Seitengalerien erforderlich waren, wurden die inneren Stützen einer schlankeren Stilart entlehnt (ionische Säulen im Opisthodom des Parthenon, in den Propyläen, im Tempel von Tegea).

Auf Grund zweideutiger Nachrichten — die Denkmäler bleiben in diesem Punkte stumm oder reden eine undeutliche Sprache — wird vielfach außer den gewöhnlichen Tempeln mit geschlossenen Decken, die das Licht nur vom Eingang erhielten, auch das Vorkommen von Tempeln

Springer, Kunstgeschichte I. 8. Aufl.

1

2

3

Zur Polychromie der dorischen Architektur.

1. Vom Tempel B in Selinus (Koldewey). 2. Aus Metapont (Lebas). 3. Vom Parthenon (Fenger).

mit einer Öffnung in der Decke (Opaion) angenommen. Über die Einrichtung solcher „Hypäthraltempel“ ist viel gestritten worden, doch ist ihr Dasein überhaupt sehr fraglich. So viel steht fest, daß im sonnenhellen Süden das von der Tür einströmende Licht die Cella im allgemeinen hinreichend erhellte und daß die Doppelstellung der Säulen im Innern sowie die Anlage oberer Galerien (Hyperoa) von der Hypäthralform unabhängig ist (vgl. Fig. 246). Bei sehr großen Tempeln, die sich mit den gewöhnlichen Mitteln nicht überdecken ließen, oder bei besonderen Kultbedingungen wird gelegentlich der ganze Hauptraum als offener Hof gebildet (Bassä, Fig. 436, Didymäon, Fig. 529).

Polychromie (Taf. V). Hätten die Griechen gleich von allem Anfang an über den glänzenden Marmor als Baustoff verfügt, so könnte man vielleicht fragen, ob sich das Bedürfnis farbigen Schmuckes an den Tempeln geregt haben würde. Aber das ärmliche Material, grober Stein (Kalkstein, Muschelkalk, Poros) oder Holz und Lehm, verlangte schon der Haltbarkeit wegen Verkleidung und Überzug. Dadurch wurde der Weg zur Bemalung geebnet. Bei den aus Ton gebrannten Verkleidungsstücken am Gebälke (S. 107) konnte die Zeichnung nur durch Farbe deutlich gemacht werden, und zwar nicht durch nachträglichen Auftrag auf den fertigen Ton, sondern so, daß Härtung, Farbe und Glasur gleichzeitig durch denselben technischen Vorgang, den Brand, hergestellt wurden (Taf. V, 2). Als sodann die Tempel aus dem vornehmeren, an sich schon künstlerisch wirksamen Baustoffe, dem Marmor, errichtet wurden, hielt man schon aus Pietät an der überlieferten Schmuckweise fest. Aber nicht allein aus diesem Grunde: jede wahre Volkskunst liebt die Farbe, da diese allein den Eindruck vollen Lebens wiedergibt, das Volk aber nur das wahrhaft Lebendige in der Kunst schätzt. Das gilt vollends von den südlichen Ländern, wo die ganze umgebende Natur farbig ist. Auch rein künstlerische Empfindungen sprachen der alten, schon den älteren orientalischen Kulturvölkern geläufigen Farbigkeit das Wort. Die Farbe hebt die einzelnen Bauglieder schärfer voneinander ab und läßt das Ornament deutlicher erscheinen; selbst die sorgfältigste plastische Ausführung macht das Ornament auf die Ferne nicht so wirkungsvoll wie die Farbe. Farbspuren haben sich denn auch in der Tat so zahlreich erhalten, daß über die weite Verbreitung und lange Dauer der Polychromie kein Zweifel mehr besteht. Über das Maß der Bemalung herrschte dagegen früher heftiger Streit. Es erschien vielen als selbstverständlich, daß, wenn einige Glieder eines Bauwerkes bemalt waren, das Ganze farbig gewesen sein müsse; so schossen farbenfreudige Rekonstruktionen in Menge empor. Allein jene aprioristische Forderung einer ästhetischen Betrachtungsweise hat so wenig auf dem Gebiete der Architektur wie in der Skulptur (s. u.) vor den Tatsachen standgehalten, eine historische Forschung hat aber nur mit diesen zu rechnen.

Für den dorischen Stil läßt sich nach den übereinstimmenden Ergebnissen genauer Beobachtungen in Attika, Olympia und dem Westen, also in den verschiedensten Gegenden, als gesicherte Regel aufstellen, daß die großen, massigen Teile des Baues (Stufen, Mauern, Säulen, Epistylien, Geisa) weiß erschienen, sei es durch Stuckverputz des gröberen Materials, sei es in der natürlichen Farbe des Marmors; selbst eine leise Tönung, wie sie hier und da angenommen worden ist, entbehrt des gesicherten Nachweises. Bemalt waren dagegen gewisse aus der Masse vorspringende Einzelglieder, vor allem die ursprünglich in Holz gebildeten Bauteile, und zwar bald in einfarbigem Anstrich, bald mit Ornamenten. So waren die Triglyphen, die Tropfenplatten des Geison und die kleinen Leisten unter den Triglyphen der Regel nach blau (nur in einzelnen Beispielen treten schwarze Triglyphen auf), die Unterfläche des Geison zwischen den Tropfenplatten (die Viä) und die obere Plinthe des Epistyls, unterhalb des Triglyphon, rot gefärbt, die Leiste zwischen Triglyphon und Geison bald blau bald rot. Die Tropfen weisen entweder gelbe oder rote Farbe auf. Die Metopen blieben weiß, außer wenn

Skulpturen einen farbigen Hintergrund verlangten (rot oder blau; unrichtig auf Taf. V, 3); ähnlich wurden die Giebelfelder und Friese behandelt. Die Ringe unter den Säulenkapitellen waren meistens rot bemalt, eine Bemalung des Echinos mit Blattüberfall scheint aber nur ausnahmsweise (S. 111) stattgefunden zu haben. Dagegen war das Antenkapitell meistens reich bemalt (Fig. 227), ebenso alle Kymatien und die Sima mit den zugehörigen Blattmustern farbig geschmückt (Fig. 222). Mäander umzogen die Leisten oberhalb und unterhalb des Triglyphenfrieses; gelegentlich ward auch die Regula mit fallenden Blumen (Parthenon), öfter die Ecke der Unterfläche des Geison mit einem Palmettenornament verziert. Wie weit außer Blau Rot und Gelb auch Gold angewandt wurde, ist nicht auszumachen; für die athenischen Prachttempel ist seine Verwendung sehr wahrscheinlich, zum Teil gesichert. Im Inneren waren die Wände ohne Zweifel farbig, die Kassetten blau mit (goldenen?) Sternen oder Füllmustern, die Balken an ihren Seitenflächen mit Mäandern geschmückt. Im ganzen ist in den rein dorischen Tempeln die Farbenstimmung etwas ernster — die Schlitze der Triglyphen z. B. schwarz (Taf. V, 1) —, wozu die kräftigen Farben der Tonglieder (Simen, Verkleidung des Geison oder der inneren Deckenbalken) vortrefflich passen, mögen sie nun das Rot und Schwarz auf gelblichem oder auf graulichem Grunde (Taf. V, 2) zeigen. In den attischen Marmortempeln herrschen etwas hellere Farben, in schönem Einklang mit dem warmen leuchtenden Ton des lichtdurchlassenden Marmors; statt der Tonglieder tritt hier überall der Marmor mit seinen blauen, roten, goldenen, seltener grünen Ornamenten auf.

Allem Anschein nach galten für den ionischen und korinthischen Stil im großen ganzen dieselben Regeln der Polychromie; für Eierstab, Voluten, Plinthe des ionischen Kapitells z. B. steht dies fest. Auch in der Annahme wird man kaum irre gehen, daß in der hellenistischen Zeit die Farbe eine immer größere Rolle gespielt, die Wände z. B. in prächtigerem Schmuck ornamentaler und künstlerischer Malerei ergänzt haben werden. Damit stimmte der Gebrauch buntfarbiger Steine, kostbarer Marmorplatten zur Verkleidung der Wände, vergoldeten Erzes zu Kapitellen überein: Mittel, zu denen die ältere Zeit nur ganz ausnahmsweise und sparsam gegriffen hatte, wie wenn sich an dem reichsten Schmuckbau Athens, dem Erechtheion, die weißen, bemalten Figuren des Frieses von schwarzem Hintergrund abhoben und die Kapitelle, wie es scheint, mit bunten Steinen, Gold und ehernem Schmuck verziert waren. 10,8.9

4. Neue Anfänge (bis zum Beginne des 6. Jahrhunderts).

Allgemeine Verhältnisse. Von dem Beginne der Olympiaden (776) ab rechneten die Griechen den Anfang ihrer geordneten Geschichte. In der Tat gewinnt im 8. Jahrhundert die Staatenbildung in Hellas feste Gestalt, beherrscht durch die Verschiedenheit, zum Teil durch den Gegensatz der Stämme. Im Peloponnes hatten sich die Dorier niedergelassen. Den Süden bewohnte ihr kräftigster Stamm, die Lakedämonier, die ihre messenischen Nachbarn bald unterjochten; beide nahmen aber an der großen griechischen Kulturbewegung nur vereinzelten Anteil. Ganz anders ihre dorischen Stammesgenossen im Nordosten des Peloponneses, wo in Argos und in den Kleinstaaten um den Isthmos, Korinth und Sikyon, Megara und Ägina, ein durch die Beziehung zum Meere gesteigertes Leben herrschte; in mehreren dieser Staaten nahmen die herrschenden Tyrannengeschlechter an der Entwickelung dieses Aufschwunges, auch auf dem Gebiete der Kunst, kräftigen Anteil. Die Achäer, von deren ruhmreichen alten Sitzen nur Mykenä noch eine dürftige Fortdauer fristete, waren auf den schmalen nördlichen Küstenstreifen zurückgedrängt. In der breiteren westlichen Küstenlandschaft Elis behütete Pisa die

olympische Feststätte. In dem arkadischen Hochlande trat nur Tegea bedeutender hervor. In Nordgriechenland beschränkte sich fast alles regere Leben auf die Ostküste, auf die beiden äolischen Landschaften Thessalien und Böotien mit der lang vorgelagerten Insel Euböa, wo die blühenden ionischen Städte Chalkis und Eretria an dem Sunde des Euripos die Führung hatten. Attika, mit seinen marmorreichen Berginseln und seinen langen Küsten, bildete den natürlichen Übergang zum ägäischen Inselmeere. Dessen altes Kulturzentrum Kreta trat früh hinter dem lebendigen Treiben der neuen Stämme auf den dorischen Sporaden und den ionischen Kykladen zurück: das ionische Inselpaar Naxos und Paros, letzteres mit seiner Tochterinsel Thasos, gewann mehr und mehr an Bedeutung.

Viel früher und reicher als auf dem europäischen Festlande entfaltete sich hellenisches Leben an der Westküste Kleinasiens. Im Norden nahm Lesbos die beherrschende Stellung im ganzen äolischen Gebiet ein, im Süden Rhodos und die dorischen Städte der karischen Küste, besonders Knidos. Dazwischen lag die reichste Landschaft, das vielgestaltige Ionien, mit den großen Städten Milet und Ephesos, auch Klazomenä und Phokäa, und mit den blühenden Inseln Samos und Chios. Hier pulsierte das griechische Leben am kräftigsten. Schon im 8. Jahrhundert stand Ionien in hoher Blüte, die sich im siebenten noch steigerte. Ionien bestimmte auch die Kultur der dorischen Nachbarn und des lykischen Bergvolkes. Ionische Handelsschiffe brachten überallhin, die phönizischen Kaufleute verdrängend, ionische Waren und erweiterten nach allen Seiten die Kenntnis der Erde. Milet entsandte zahlreiche Kolonien nach dem unwirtlichen schwarzen Meere, auch in das Nildelta des sonst so streng sich abschließenden Ägyptens und fern hinaus in das von den Karthagern beherrschte Westmeer.

Aber auch die westlichen Küsten besiedelten schon seit dem 8., mehr noch im 7. Jahrhundert die verschiedenen Griechenstämme Europas mit zahlreichen Kolonien, bald zu Handelszwecken, bald um ihre überschüssige Manneskraft für neuen Gebietsgewinn zu verwerten. Ionier aus dem euböischen Chalkis drangen bis in das tyrrenische Meer vor, gründeten Kyme an der campanischen Küste und besetzten die Meerenge, die Sicilien von Italien scheidet (Zankle-Messana und Rhegion). Ihnen folgten Dorier. Von Korinth aus ward Syrakus, von Rhodos aus Gela gegründet; megarische Kolonisten am Ätna (Megara Hybläa) schoben in Selinunt den westlichsten Griechenposten an der Südküste Siciliens vor. Ihren engen heimischen Grenzen entfliehend siedelten sich Achäer am weiten südlichen Busen Italiens an und schufen hier ein „Großgriechenland“; sie gründeten Kroton, Sybaris und mit den Phokern vereint Metapont, ja sie griffen sogar über den Apennin aus an das tyrrenische Meer, wo Poseidonia-Pästum ihnen seinen Ursprung verdankte. Lokrer siedelten sich nahe der Südspitze an, die erheblichste Gründung aber war Tarent im Winkel des großen Busens, die einzige bedeutende Kolonie Spartas. Alle diese Kolonien kamen zu rascher Blüte und überholten ihre Mutterstädte weit an Macht und Wohlstand.

Zu gleicher Zeit, wo die neuen griechischen Staaten eine so schöpferische Energie politischen Lebens und kommerziellen Strebens bewährten, blühte die griechische Poesie. Auch hier stehen die östlichen und westlichen Außenländer im Vordergrund. An den sonnigen Küsten Ioniens hatten die homerischen Gesänge die Gestalt gewonnen, in der sie sich allmählich die ganze griechische Welt eroberten. Zahlreiche andere Erzeugnisse der epischen Dichtung gaben den mannigfaltigen Sagen der einzelnen Stämme und Landschaften ihre feste Gestalt; die Geschlechtsfolgen der Götter und der Heroen, der Ahnherren der Stämme und Geschlechter, wurden in dichterischer Form festgelegt. Im Westen nahmen Stesichoros und Ibykos an der großen Bewegung teil. Durch die Dichter vorgebildet gewannen erst die Götter ihre volle Menschennatur und luden zu bildlicher Gestaltung ein. Die Götterbilder aber bedurften ihrer eigenen Wohnung:

überall entstanden Tempel, an denen die griechische Baukunst heranwuchs. Den Götterstatuen gingen Menschenbilder zur Seite, ja voran, als Schmuck des Grabes, später auch als Ehrenbilder für errungene Siege, vor allem aber als Weihgeschenke für die Götter. Denn wie der Hellene ein Haus nach Menschenart den Göttern zur Wohnung weihte, so widmete er ihnen auch, um sich ihre Gunst zu sichern, Abbilder seiner selbst und seiner Habe. Durch diese Beschränkung auf das rein Menschliche wird nicht allein jedem Ausschweifen in das Phantastische, Symbolische eine feste Grenze gesetzt, sondern auch schon ahnungsvoll das spätere Wesen der hellenischen Kunst angedeutet. Der erste Antrieb zu raschem Fortschritt in der Richtung auf formale Schönheit lag nicht in der sinnlichen Vorstellung von den waltenden Göttern; die Götterbilder behielten ihr puppenhaftes Ansehen noch zu einer Zeit, wo auf profanem Gebiet und in der Gerätbildnerei bereits eine höhere Stufe formaler Vollkommenheit erreicht war. Endlich forderte die Fülle der Sagen zu bildlicher Erzählung auf, die bald in der Malerei und im Relief sich fröhlich und mannigfaltig entwickelte. So waren der Kunst nach allen Seiten neue Ziele gesteckt; im 7. Jahrhundert legte sie den Grund zu ihrer künftigen Größe.

Die Gründe und Ursachen, aus denen, freilich erst nach einer stillen Arbeit von Jahrhunderten, aus dürftigen Anfängen eine vollendete und durchaus eigentümliche Kunst sich entwickelte, liegen zum großen Teil in den allgemeinen Verhältnissen. Himmel und Erde, der Charakter des Landes (vielgegliedert, nach außen offen, auf die Seefahrt hinweisend, zu weitem Verkehr einladend), die mäßige Größe der Einzelstaaten, die die Teilnahme aller Bürger am politischen Leben weckte und die harmonische Bildung förderte, die Naturanlage der Menschen, die Menschlichkeit der Götter, — das alles trug zur Entfaltung und Vertiefung des Kunstsinnes bei. Die Entwickelung der griechischen Kunst hält mit der der Sprache, der Poesie und der Philosophie gleichen Schritt: sie fügt sich als ein gleichberechtigtes Glied der gesamten hellenischen Kultur ein. Dabei fällt den einzelnen Stämmen auf diesem Gebiet eine ebenso verschiedene Rolle zu wie im übrigen Geistesleben. Die Dorier bewähren in der Baukunst ihre Strenge und ihren festen Zusammenschluß, in den Bildkünsten ihren konservativen Sinn und zugleich ihr Interesse an gymnastischer Ausbildung des Körpers. Die beweglicheren Jonier zeigen sich in der Architektur fremden Einwirkungen zugänglicher, entfalten wie im Epos, so auch in Malerei und Plastik ihre Erzählergabe, richten von dem Körperlichen den Blick auf das Geistige und streuen nach allen Seiten den Samen reicher Anregung aus. Beide Einflüsse nimmt hier wie überall Attika in sich auf und weiß sie zu einer solchen Höhe der Leistung zu erheben, daß fortan die getrennten Ströme der Kunst sich mehr und mehr nähern, bis sie endlich zu gemeinsamem Laufe zusammenfließen.

Vordorische Bauten. Die echteste Schöpfung griechischen Bausinnes ist der dorische Baustil, der aber erst sehr allmählich zur Vollendung gedieh und die volle Herrschaft gewann. Noch um 600 entstanden Bauwerke, die weder dorisches noch ionisches Stilgepräge tragen. Das zeigt ein neuerdings bei Selinunt (in Gäggera) aufgedeckter ganz geschlossener Tempel der Erdgöttin Demeter. Keine Säulen, keine Triglyphen und Metopen finden sich; nur ein vorspringendes Geison von ungewöhnlicher Form, mit ägyptisierender Hohlkehle, zieht sich rings um den Tempel und umrahmt das Giebelfeld. Der ursprüngliche Bau des Geloerschatzhauses in Olympia (um 600) weist ebenfalls keinerlei bestimmte Stilformen auf, die erst später in Gestalt einer dorischen Vorhalle hinzutraten; ebenso wie der hochaltertümliche Tempel des Apollon Pythios im kretischen Gortyn zunächst nur einen ungefähr quadraten einfachen Raum darstellte, dem später ein Vorraum angebaut ward. Auch der ursprüngliche Tempel in Lokroi, (Fig. 247), ein einfacher zweischiffiger Saal mit zwei Türen und einem Hintergemach, ist erst nachträglich in einen ionischen Peripteros verwandelt worden. Ob ein Heratempel in Metapont

mit Säulen von Rebholz bestimmte Stilformen aufgewiesen habe, wissen wir nicht: vielleicht war er ein Überbleibsel der älteren Periode der Stadt, ehe sie von den Achäern aus Sybaris neu besiedelt ward. Ein anderes Beispiel hochkonservativer Baukunst bot der Tempel der Stadtgöttin in Sparta dar, der Athena Chalkioikos („vom ehernen Hause"). Ein unvollendeter Tempel aus achäischer Zeit ward von dem Baumeister, Bildner und Hymnendichter Gitiadas (7.—6. Jahrhundert) ausgebaut und im Innern ganz mit Erzreliefs bekleidet, in Anknüpfung an die homerischen ehernen Wände des Phäakenpalastes (vgl. S. 98) und die assyrischen Metallbekleidungen S. 55). Es sollte für lange Zeit das letzte Beispiel dieser altertümlichen Kunstweise auf griechischem Boden sein.

247. Alter Tempel in Lokroi. (Nach Koldewey-Puchstein.) (Schwarz sind die beim Umbau beibehaltenen, punktiert die damals beseitigten Teile des ursprünglichen Baus, schraffiert die neuen Zusätze.)

Anfänge der dorischen Bauweise. Der Westen und der Osten. Der dorische Baustil, wenn auch in vielen Stücken auf dem alten Holzbau fußend und Formen der mykenischen Epoche sich zunutze machend, ist doch auch insofern eine neue Schöpfung, als er sich in seinen Formen ganz auf den Stein gründet. Der Stein verdiente schon um seiner Haltbarkeit willen den Vorzug. Er bedingte aber zahlreiche Umänderungen, beispielsweise eine Verjüngung der Säulen nach oben statt, wie bei den Holzsäulen, nach unten; der Epistylbalken mußte in einzelne Stücke von Säulenachse zu Säulenachse zerlegt werden: das Kranzgesims mußte anders gestaltet werden um trotz weiteren Vorsprunges ein festes Auflager zu behalten. Kurz, alles mußte aus dem Holzstil in den Steinsinn übertragen werden. Obwohl die Heimat des dorischen Stils allem Anschein nach im Peloponnese zu suchen ist, hat er doch in verschiedenen Gegenden eine verschiedene Ausgestaltung erfahren. Einige der altertümlichsten Formen haben sich nicht sowohl im Mutterlande als an der Peripherie der griechischen Ansiedelungen erhalten. So zeigt noch in allen älteren Tempeln Siciliens und Großgriechenlands, die wohl sämtlich dem 6. Jahrhundert angehören, das Tempelhaus die alte mykenische Form des Megaron (Megarontempel), mit einer Vorhalle, aber hinten fest abgeschlossen, niemals mit offenem Opisthodom. Oft tritt dafür ein Hintergemach (Adyton) ein, gegen die Cella geöffnet. Dieses war für das Götterbild, die Cella für einen Teil des Opferkultes (der große Altar stand vor der Front des Tempels) und zur Aufnahme von Weihgeschenken bestimmt: wo das Adyton fehlte, nahm die Cella auch das Götterbild auf. Wie sich dabei doch der Grundriß verschieden gestalten konnte, zeigen die beiden ältesten selinuntischen und die beiden ältesten Tempel von Poseidonia (Pästum). Der mittlere Burgtempel in Selinunt (C, Fig. 248) hat ein dreiteiliges, auch vorn durch Türen geschlossenes Tempelhaus, was vielleicht durch die Rücksicht auf einen Geheimkult veranlaßt war. Dafür hat er einen so großen freien Vorraum, daß eine besondere innere Querreihe von Säulen zum Tragen des Gebälkes erforderlich ward. Diese auch im Olympieion zu Syrakus nachweisliche Anordnung verlieh zugleich der Front anstatt des fehlenden offenen Pronaos ein stattliches Aussehen. Der nur wenig jüngere Tempel D (Fig. 249) entbehrt dieser Säulenstellung, hat dafür aber den offenen Pronaos mit einer Front von zwei Säulen und zwei Dreiviertelsäulen (statt der Anten) ausgestattet. Die schiefe Stellung des Altars zum Tempel ist wohl in lokalen Verhältnissen begründet. Ein dritter Tempel in Selinunt, F, der erste, der auf der weiten östlichen Stadtfläche angelegt ward, weist die Besonderheit auf, daß alle Interkolumnien des Säulenumganges durch hohe Brüstungsmauern verschlossen waren,

248. Mittlerer Burgtempel (C) in Selinunt. (Koldewey-Puchstein.)

249. Burgtempel (D) in Selinunt. (Koldewey-Puchstein.)

250. Die sog. Basilika in Poseidonia. (Koldewey-Puchstein.)

251. Der sog. Cerestempel in Poseidonia. (Koldewey-Puchstein.)

vermutlich ebenfalls aus besonderen Kultusgründen. Wiederum anders der älteste Tempel in Poseidonia, die sogenannte Basilika, die durch den großen Altar als Tempel erwiesen wird (Fig. 250). Die ungleiche Säulenzahl der Vorderseite (9×18 Säulen) ist ebenso bemerkenswert wie die damit zusammenhängende Zweischiffigkeit der Cella, hinter der ein erhöhtes Adyton gelegen zu haben scheint. Zweischiffige Tempel aus älterer Zeit, die bis vor kurzem kaum bekannt waren, sind neuerdings häufig zum Vorschein gekommen (vgl. Fig. 247. 264. 272). Sie knüpfen an die zweischiffigen Säle der ägäischen Zeit (Fig. 180, G. 195) an. Zunächst war es gewiß die Rücksicht auf die Decke, die zu dieser Stützenreihe führte; findet sie sich auch einmal bei kleineren Tempeln, wo solche Rücksicht wegfiel, so mag die Freude an reicherer Gestaltung des Raumes mitgewirkt haben: dreischiffige Cellen sind auf dieser Stufe des Tempelbaues noch nicht üblich. Die Säulenstellung in der Mitte führt aber leicht zur ungraden Zahl der Frontsäulen (vgl. Fig. 264), die in alter Zeit so wenig anstößig war, daß sie sich auch bei Tempeln mit einfacher Cella findet, wie bei dem ältesten Tempel Pompejis (Fig. 253). Wohl der jüngste Tempel dieser älteren Gruppe ist der sechssäulige sogenannte Cerestempel in Poseidonia (Fig. 251), an dem manche Einzelheiten bereits auf ionische Einflüsse hinweisen; seine Säulenzahl (6×13) entspricht dem späteren Kanon.

Die Grundrisse aller dieser Tempel sind sehr langgestreckt, ihre Cellen meistens schmal, sodaß der Säulenumgang eine erfreuliche Weite erhält, die äußerlich bereits an die Verhältnisse des späteren Pseudodipteros (Fig. 242) erinnert. Die Stufenzahl ist noch nicht geregelt; sie schwankt zwischen einer (Ortygia) und vier (Selinunt D, Pompeji) oder gar sechs Stufen (Syrakus). Die Wände des Tempelhauses stehen noch nicht in fester Beziehung zu den Säulen der Peristasis. Ebenso ist die Weite der Interkolumnien noch nicht völlig ausgeglichen; auch ist noch nicht die später gewöhnliche engere Stellung der Ecksäulen, die durch den Schub des Daches empfohlen wird, üblich. Auf den schwerbelasteten Giebelseiten stehen dagegen die Säulen vielfach enger als an den Langseiten, während später gewöhnlich das Umgekehrte der Fall ist. Überall begegnen wir einem Schwanken, einem Tasten und Suchen, das dieser Periode den Namen der lax-archaischen verliehen hat.

Ähnlich wie mit dem Grundriß ist es auch mit dem Aufriß. Hier machen sich gewisse Stammesunterschiede geltend. So bietet die achäische Kolonie Poseidonia einige Besonderheiten. An den Säulen ihrer beiden Tempel ist außer übertrieben starker Verjüngung und Entasis eine Hohlkehle bemerkenswert, die unter dem bauchigen Echinos sich einzieht, mit einem plastischen Kranz aufsteigender Blätter geschmückt (Fig. 252). Sie findet sich nur hier und in einem frühdorischen Tempel des gleichfalls achäischen Tiryns. Offenbar haben wir darin eine Weiterbildung des alten ägäischen Kapitells (Fig. 185), das den Achäern aus ihrer Heimat geläufig war, nun aber den Formen des dorischen Stils angepaßt ward. An dem neunsäuligen Tempel (Fig. 250) weist überdies die Ante statt des üblichen dorischen Kapitells (Fig. 227) eine plumpe Hohlkehle auf; oberhalb des Epistyls ist hier nichts erhalten. An dem sechssäuligen Tempel (Fig. 251) fehlen die Tropfen unter den Triglyphen und unter dem Geison; mächtige Kymatien schließen das Gebälk oben ab; das horizontale Giebelgeison fehlt ganz; das Geison der Giebelschräge und der Langseiten wird an der Unterfläche mit Kassetten verziert. Alle diese Besonderheiten sind ausschließlich achäisch, während eine eigentümliche Knickung des Giebels an dem kleineren Tempel auch in Selinunt (Fig. 255) wiederkehrt. — Das chalkidische Kyme, das selbst keine baulichen Reste hinterlassen hat, dürfte, da es der entscheidende Kulturmittelpunkt für Campanien war, einen Vertreter seines Stils in dem fünfstufigen alten Tempel von Pompeji (Fig. 253) haben. Er steht auf fünf Stufen und ist ungewöhnlich kurz, indem den 7 Frontsäulen nur 11 auf den Langseiten entsprechen; auffällig ist auch die überaus schmale Cella, die einen Pseudodipteros (Fig. 242) ergibt.

252. Kapitell vom sechssäuligen Tempel in Poseidonia. (Koldewey-Puchstein.)

253. Der alte Tempel in Pompeji. (Mau.)

254. Vom Apollontempel in Ortygia. ([illegible])

255. Der mittlere Burgtempel C in Selinunt. (Koldewey-Puchstein.)

In den dorischen Kolonien geht der dorische Baustil strenger auf das vorschwebende Ziel los, wenn auch z. B. in der Stellung der Triglyphen noch nicht die spätere strenge Regel durchgeführt ist. Jedoch fehlt es auch hier nicht an Besonderheiten. Am altertümlichsten muten uns die Reste des Apollontempels in Syrakus auf der Insel Ortygia an (Fig. 254); sie mögen an die Grenze des 7. und des 6. Jahrhunderts gehören. Die überaus stark verjüngten Säulen mit bauchigen, weit ausladenden Kapitellen stehen so dicht beieinander, daß es schwer ist, da nur das Epistyl erhalten ist, das Triglyphon zu ergänzen. War etwa nur je eine Triglyphe über jeder Säule angeordnet (opus monotriglyphum) und der Zwischenraum von je einer länglichen Metope eingenommen, dergleichen sich am sikyonischen Schatzhause zu Delphi finden (Fig. 289)? Nicht viel jünger ist ein Tempelrest in Tarent. Unter den erhaltenen selinuntischen Tempeln ist C (Fig. 248) der älteste. An ihm ist der Giebel bemerkenswert, dessen Dreieck kürzer war als das Geison darunter, so daß an den Enden horizontale Widerlager entstanden (Fig. 255); die gleiche Anordnung bestand auch bei dem sechssäuligen Tempel in Poseidonia (S. 129). Ferner war bei C das Geison mit bemalten Tonplatten verkleidet, die eine aus Palmettenmustern gebildete und behufs des Wasserablaufs durchbrochene Sima tragen (Fig. 256): eine Eigentümlichkeit, die in etwas abweichender, an das Demeterheiligtum (S. 126) erinnernder Form an dem Schatzhause wiederkehrt, das die Bewohner von Gela in Olympia errichteten; hier springen trompetenförmige Wasserspeier vor. Endlich ist C durch seine Metopenreliefs ausgezeichnet (Fig. 288), obschon er auch hierin nicht allein steht, da sich in Selinunt ähnliche Reste eines verschwundenen Tempels gefunden haben. Zu dieser älteren Gruppe dorischer Tempel gehören noch die selinuntischen Tempel D und F (S. 127). 11,89.

In einigen Eigentümlichkeiten begegnet sich mit diesen dorischen Tempeln des Westens der einzige Tempel gleichen Stils in der kleinasiatischen Äolis. An der Südküste der Troas, Lesbos gegenüber, liegt steil über dem Meere die Stadt Assos. Ein dorischer Tempel (Fig. 258), aus sprödem Trachyt errichtet, vereinigt das alte Megaron ohne Opisthodom mit einer der späteren Norm entsprechenden Peristasis von 6 zu 13 Säulen. Die weite Stellung seiner starkverjüngten Säulen erinnert an die Verhältnisse des Holzbaues, das Fehlen aller

256. Geison und Sima von der Langseite des Tempels C in Selinunt.

257. Tempel in Assos (wiederhergestellt).

Tropfen an die achäischen Tempel des Westens (S. 129). An Skulpturenreichtum übertrifft er den selinuntischen Tempel C, da er gegen alle Gewohnheit außer den Metopen auch das Epistyl gleichsam mit versteinerten Metallreliefs überzieht (Fig. 257, vgl. Fig. 290), eine Besonderheit, die nur noch bei dem viel späteren Nereidendenkmal von Xanthos (Fig. 443) wiederkehrt.

Die dorische Bauweise in Griechenland. Der Dorismus hat in seiner Heimat früh eine etwas verschiedene Entwickelung genommen. Nach der antiken Überlieferung war der argivische Heratempel unweit Mykenä der älteste dorische Tempel. Seine neuerdings aufgedeckten spärlichen Überbleibsel weisen auf einen Peripteros mit dünnen weitgestellten Holzsäulen hin und lassen vielleicht auf ein hinten geschlossenes Megaron, wie es im Westen üblich war, schließen: eine Tempelform, die in Griechenland später nur wenig gebräuchlich ist. Eine andere Spur achäischer Tradition in der Argolis liegt in einem tirynthischen Kapitell mit eingezogenem Blattkranz vor (S. 129). Sonst aber herrscht in Griechenland der reine Dorismus. Besonders bedeutsam ist, daß statt der alten Megaronform hier schon früh ein offener Opisthodom die Regel bildet, der, dem Pronaos entsprechend, das Tempelhaus nach hinten symmetrisch abschließt.

Diese Form tritt bereits in dem Tempel auf, der nächst dem argivischen Heräon als der älteste galt, dem Tempel der Hera in Olympia (Fig. 259). Seine Aufdeckung am Südabhange

258. Tempel in Assos. (Clarke.)

259. Das Heräon in Olympia. (Nach „Olympia“.)

260. Säulen vom Heräon in Olympia. (Nach „Olympia".)

262. Tönernes Firſtakroterion vom Heräon in Olympia. (Bötticher.)

261. Kapitelle vom Heräon in Olympia. (Nach „Olympia".)

263. Tönernes Ziegeldach vom Heräon in Olympia. (Borrmann.)

264. Apollontempel in Thermos. (Nach der Ἐφημ. ἀρχ.)

265. Tempel Apollons in Korinth.

des Kronoshügels (Fig. 352, KH. 353) hat uns einen lehrreichen Einblick in die Anfänge der dorischen Bauweise eröffnet. Das Heräon, nur von einer Stufe umgeben, ist ein langgestreckter Peripteros von 6 zu 16 Säulen. Die Cella war ursprünglich einschiffig, doch bildeten je vier vorspringende Wandzungen, vor deren Stirnen hölzerne Säulen standen (vgl. Fig. 181), eine Art von Seitenkapellen. So waren die Stützen für die Decke gewonnen. Ein Steinsockel, mit Orthostaten verkleidet, und darüber eine Wand von Luftziegeln, an den Stirnseiten mit hölzernen Bohlen antenartig gefestigt, erinnern vollständig an die alte „mykenische" Bauweise (Fig. 189). Ebenso waren alle Säulen der Ringhalle noch hölzern, desgleichen das Gebälk; war das Dach, wie vermutet wird, ursprünglich flach, so war der Anblick des alten Tempels nicht wesentlich verschieden von dem der mykenischen Paläste und ihrer modernen Nachfolger (Fig. 190). Im Laufe der Zeiten aber traten große Änderungen ein. Die Holzsäulen wurden allmählich, je nachdem sie reparaturbedürftig wurden (zuerst natürlich an den Wetterseiten), durch Steinsäulen ersetzt, die zwar in der Verjüngung nach oben, den flachen Kanälen, dem Echinoskapitell alle bereits den regelmäßigen dorischen Typus (S. 110 f.) tragen, aber in Maßen und Proportionen, Zahl der Kanäle, Verjüngung und Entasis, Form des Kapitells und gewissen technischen Eigentümlichkeiten die größten Verschiedenheiten aufweisen. So weichen, was für die Erklärung der Erscheinung bedeutsam ist, nicht selten zwei Nachbarsäulen in allen Punkten voneinander ab (Fig. 260 und 261). Offenbar hat eine längere Zeit an dieser Umformung des Holztempels in einen Steintempel gearbeitet; noch im zweiten nachchristlichen Jahrhundert hatte sich im Opisthodom (ebenso wie im Palaste des Önomaos in Olympia) die letzte Holzsäule erhalten. Andrerseits reichen die altertümlichsten der Steinsäulen bis ins 6. Jahrhundert hinauf, wo also die Umwandelung bereits begann. Jedoch darf hieraus nicht auf ein Alter des Tempels über den Beginn der Olympiaden hinaus geschlossen werden; über das 7. Jahrhundert hinaufzugehen verbietet die feste Beziehung der Quermauern und Wandzungen des Tempelhauses zu den äußeren Säulen, die nicht allzu früh angesetzt werden darf, ferner die Verengung der Eckjoche an der Front, die bereits eine feste Regelung der Triglyphen voraussetzt, endlich die Erwägung, daß es früher kaum ein Götterbild gab, welches einen solchen Tempel erheischt hätte. Die Steinsäulen führten aber in ihrer ganz allmählichen Einschaltung nicht etwa eine gleiche Umformung des Gebälkes herbei; da sich keine Spur eines steinernen Gebälks gefunden hat, blieb dies ohne Zweifel immer hölzern, selbst als auch das Dach, wie es scheint, eine Umbildung erfuhr.

Die Korinthier genossen den Ruhm, das schräge **Giebeldach**, den „doppelten Adler", erfunden zu haben, ohne Zweifel im Zusammenhange mit ihrer hochentwickelten Tonindustrie, die sie zur Erfindung gebrannter tönerner Ziegel und sonstigen Dachschmuckes (Stirnziegel, Akroterien) führte. Einen Teil dieser Neuerungen schrieb man dem Tonbildner **Butades** von Sikyon, etwa in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts, zu. So hat denn auch am Heräon das flache Balken- und Lehmdach, wenn es je vorhanden war, einem schrägen Satteldache Platz gemacht, von dem unter anderem noch bedeutende Reste eines kolossalen bemalten Firstakroterions der einen Giebelseite (Fig. 262) sich gefunden haben, $2\frac{1}{2}$ m im Durchmesser: ein Meisterwerk der Tonbrennerei. Die runde Form der Akroterien, die aus der runden Form der die Firstpfette bedeckenden Ziegel (Fig. 263) erwachsen ist, hielt sich hie und da noch länger. Damals mag auch die Verwandlung der Cella in einen dreischiffigen Saal vorgenommen worden sein: eine bedeutsame und folgenreiche Neuerung; die Zungenmauern wurden entfernt und steinerne Säulen anstatt der hölzernen zur Unterstützung der Decke angeordnet. Die so entstandenen Seitenschiffe bildeten allerdings nur schmale Gänge. Gleichzeitig oder wohl noch etwas später wird endlich auch die altertümliche Kolossalstatue der Hera von grünlichem Mergel-

talk, von der der vordere Teil des Kopfes erhalten ist, ihren Platz in dem Tempel gefunden haben.

In ähnliche primitive Verhältnisse versetzt uns der neuerdings entdeckte Tempel Apollons in dem hochgelegenen ätolischen Hauptorte Thermos (Fig. 264). An ihm ist alles ungewöhnlich. Auch hier liegt ein alter Holz- und Lehmbau vor, der in einen Steintempel umgewandelt worden ist. Bei fünfzehn Säulen auf den Langseiten hat der Tempel nur fünf Säulen in der Front. Den drei mittleren Frontsäulen entsprechen die Langwände der zweischiffigen Cella und die mittlere Säulenreihe, die bei den bescheidenen Maßen des Tempels kaum nötig gewesen wäre. Sie macht sich aber so stark geltend, daß sie sogar den Opisthodom durchzieht und die Anlage eines geschlossenen Pronaos verhindert hat, da für eine Tür kein angemessener Platz vorhanden gewesen wäre. Metopen von Ton mit schwarzfigurigen Malereien etwa des 6. Jahrhunderts (Fig. 280), Tonreliefs und tönerne Verkleidungsstücke des 5. und 4. Jahrhunderts bezeugen wiederholte Erneuerungen des Tempels, der den Mittelpunkt ätolischer Kulte und Feste bildete.

Völlig durchgebildet erscheint der dorische Stil in dem Apollontempel in Korinth, der noch der Herrschaft der Kypseliden (bis 581) angehören mag. Es war ein langer Peripteros von 6 zu 15 Säulen, dessen überaus schwere Säulen, durchschnittlich $8^1/_2$ Halbmesser hoch, mit [12,1] ihren bauchigen Kapitellen der Last des drückenden Gebälkes kaum gewachsen zu sein scheinen [10,4] (Fig. 265). Das Tempelhaus bot die Besonderheit eines doppelten Saales, eines größeren [11,2] dreischiffigen gegen Osten und eines kleineren gegen Westen, je mit offener Vorhalle; wahrscheinlich diente der westliche Raum als Schatzhaus. Letzteres gilt auch von dem etwas jüngeren Hekatompedon in Athen, das auf [13,1] der Akropolis neben dem „alten Tempel" (der die Wahrzeichen des Götterstreites zwischen Athena und Poseidon, den Ölbaum und die Salzwasserzisterne, enthielt) angelegt ward. Gemäß der noch bescheidenen Bedeutung Athens in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts war es zunächst nur ein Doppelantentempel ohne Säulenumgang, mit der Cella nach Osten und drei Schatzkammern nach Westen (Fig. 388, 44), durch seine Giebelreliefs (Taf. VII, 1. S. 148) und seine reichbemalten Marmorsimen ausgezeichnet (Fig. 266). Unter den [11,5] schrägen Giebelgeisen sind, ein ungewöhnlicher Schmuck, fliegende Adler und Störche gemalt. Von der Umwandlung dieses Tempels in einen Peripteros wird später die Rede sein.

266. Das Hekatompedon in Athen in seinem ursprünglichen Zustande. (Nach Wiegand.)

Anfänge der ionischen Bauweise. Leider ist die ältere Geschichte des ionischen Stils noch sehr ungenügend bekannt. Drei gewaltige Marmortempel, lauter Dipteroi von ungewöhnlich großen Verhältnissen, stellten einst die frühe Entwickelung des Stils dar: das Heräon in Samos, im 7. Jahrhundert von Rhökos begonnen, dann wahrscheinlich von Theodoros fortgesetzt; das Artemision in Ephesos, unter Beirat des Samiers Theodoros von dem kretischen Architekten Chersiphron und seinem Sohne Metagenes begonnen und gefördert,

aber erst nach einer Bauzeit von 120 Jahren um die Zeit der Perserkriege vollendet, um 356 von Herostratos verbrannt zu werden; das Didymäon des Apollon Philesios bei Milet, das schon 492 von Dareios zerstört ward. Wir wissen nicht bestimmt, ob das Tempelhaus in diesen Kolossaltempeln noch die Form des hinten geschlossenen Megaron aufwies; im Neubau des Didymäon (Fig. 529) war sie sicher vorhanden. Die Frontsäulen waren am Heräon und am Artemision nicht in gleichen Abständen angeordnet, sondern je weiter nach außen, desto enger: das mittelste Interkolumnium war am weitesten. Am Artemision lernte man allerlei technische Schwierigkeiten überwinden, wie Fundamentieren in sumpfigem Boden, Transport und Versetzung der kolossalen Marmorblöcke. Ganz Asien nahm teil am Bau: der Lyderkönig Krösos schenkte dem Nachbargott einen großen Teil der Säulen, von denen sich noch einzelne Überbleibsel, mit Resten der Weihinschrift des Königs, erhalten haben. Sie bieten die Eigenheit, daß der Schaft an seinem unteren Ende mit figürlichen Reliefs im Metallstil, Nachklängen 33,3 orientalischer Verkleidung mit Erzplatten, umgeben ist (Fig. 267. 291); der oben abschließende

267. Säule vom alten Artemistempel zu Ephesos. (Murray.)

268. Säule vom Heräon in Samos.

269. Bruchstücke altionischer Säulen.

270. Kapitell und Sphinx von einer Säule der Naxier in Delphi. (Phot. Giraudon.)

271. Jonisches Kapitell von einer Stele. Athen. (Antike Denkmäler.)

272. Tempel in Neandreia. (Nach Koldewey und Dörpfeld.)

272a. Kapitell einer Innensäule.

272b. Kapitell einer Außensäule.

Blattüberfall ist von lebendiger Feinheit. Überhaupt klingt der ionische Stil vornehmlich an orientalische Muster an — war doch der Verkehr Ioniens mit dem Osten besonders rege — z. B. in der Volutenbildung seines Kapitells (vgl. Fig. 123). Leider haben Ausgrabungen am Heräon, von dem noch eine Säule emporragt (Fig. 268), nicht ganz die gewünschte Aufklärung gebracht. Wir sind also darauf angewiesen einige Einzelheiten der altionischen Säule aus einzelnen Fragmenten zu erschließen, die Samos, das von Ioniern besiedelte ägyptische Naukratis und die lokrische Stadt Lokroi in Unteritalien bieten (Fig. 269); dazu haben die delphischen Ausgrabungen eine etwas jüngere Säule geliefert, die eine kolossale Sphinx trug, ein Weihgeschenk der Naxier (Fig. 270). Trochilos und Torus, meistens von etwas schwerer Gestalt, bilden die noch ziemlich unbeholfene Basis, deren Übergang zum dünneren Schaft in Naukratis ein hohes kahles Glied vermittelt. Die Säule der Naxier begnügt sich mit einer hohen glatten Trommel als Basis. Sie erinnert durch ihre 44 dünnen Kanäle an persische Säulen (Fig. 178), denen sie auch darin gleicht, daß die Kanäle bis unmittelbar unter das Kapitell reichen. In Lokroi schmückt dagegen den Hals der Säule ein Palmettenkranz, in Naukratis bildet ein kräftiger Astragal den Übergang zum überhangenden Blattkranz (vgl. Fig. 272a), der hier wie an der naxischen Säule in seiner Steifheit und seiner eckigen Blattform fast mehr an das dorische Kymation (Fig. 222a) als an den Eierstab erinnert. Dieser erscheint in Ephesos bereits deutlich, vollends in Samos in der späteren normalen Form, doch gehört dieses Stück vielleicht einem späteren Umbau an. Über dem Eierstabe lag die Volute. Altionische Kapitelle aus Athen (Fig. 271), aus Delos und von der naxischen Säule in Delphi zeigen dies oberste Glied des Kapitells bald elastisch geschwungen, bald in zwei Einzelvoluten zerlegt, bald als ein schmales gradliniges, leicht gehöhltes Band über dem stark vortretenden Eierstab. Auch hier ist offenbar noch alles im Fluß. Der im Westen und in Griechenland unbekannte oder noch nicht verwendete Marmor, der hier zuerst in der griechischen Baukunst auftritt, beförderte die feine Ausführung der zierlicheren ionischen Bauglieder. Auf der Marmorinsel Naxos ward auch von Euergos oder seinem Sohne Byzes die Marmorsäge erfunden, durch die es möglich ward das kostbare Material sparsamer zu verwerten und auch das Dach mit Marmorziegeln zu decken.

10,4.5

10,6

Als eine Abart des ionischen Stiles muß der sogenannte äolische Stil gelten, dessen bezeichnendstes Beispiel die troische Bergstadt Neandreia in ihrem hochaltertümlichen zweischiffigen Tempel bietet, wahrscheinlich einem Peripteros von 6 zu 11 Säulen (Fig. 272). Das Tempelhaus ist, wie in Gäggera (S. 126) nach dem einfachen Schema des Megaron, ohne Vorhalle noch Opisthodom, erbaut und durch eine mittlere Säulenstellung in zwei Schiffe geteilt. Diesen Säulen wurden anfänglich die dort gefundenen Kapitelle in der oben (Fig. 240) gebotenen Form zugeteilt: wahrscheinlich liegen jedoch zwei gesonderte Kapitelle vor, deren eines (Fig. 272a), mit seinem spitzen Blattüberfall an die Bekrönung der Reliefstrommel der ephesischen Säule (Fig. 291) erinnernd, im Inneren der Cella, das andere mit den steigenden Voluten (Fig. 272b), an den äußeren Säulen verwendet war. Beide Formen kehren in ähnlicher Weise in persischen Kapitellen wieder (Fig. 178b, s. S. 82).

Die Entwickelung der Bildkünste. Von den bildenden Künsten im engeren Sinne geht die Malerei, die ja auch schon in der ägäischen Periode hohe Leistungen aufzuweisen hatte (S. 94 ff.), voran, teils als Wandmalerei, teils mit den bescheidenen Mitteln der Tonmalerei, die zu immer höherer Vervollkommnung der Technik und der Ausdrucksmittel anleiten. Die Technik der Malerei bietet dem Ausübenden bei weitem nicht die gleichen Schwierigkeiten, wie die Bildnerei in Stein und Erzguß, die beide langwierige und mühsame Arbeit erfordern; daher es begreiflich ist, daß Komposition und Formensprache sich in der Malerei früher ent-

wickeln. In der Tat weist die Malerei an den wichtigsten Punkten der Kunstgeschichte der Plastik den Weg. Ja, da die ganze ältere und ein großer Teil der späteren Plastik auf die Mitwirkung der Farbe angewiesen waren, greift die Malerei in weit stärkerer Weise, als wir Modernen es gewöhnt sind, in die Plastik über, so daß beispielsweise zwischen bloßen Malereien und bemalten Flachreliefs kein grundsätzlicher, sondern nur ein Unterschied im Grade der Wirkung besteht. Wir würden dies Vorwalten der Malerei in der griechischen Kunst noch viel deutlicher erkennen, wären nicht die Überbleibsel malerischer Werke so spärlich und wären nicht die Farben auf den Skulpturen meistens im Laufe der Zeiten erloschen.

In der Plastik ist streng zwischen der Reliefbildnerei und der statuarischen Kunst zu unterscheiden. Ihre Entwickelung ist ganz verschieden. Die Reliefbildnerei steht der Malerei näher, so daß, wie bereits bemerkt, ihre Grenzen sich leicht verwischen. Beide Künste entwickeln sich Hand in Hand, nur daß die Ausbildung des Reliefs durch die Schwierigkeit der Technik, sei es des Treibens in Metall, sei es der Arbeit in Stein, etwas gehemmter vor sich geht. Auch die Reliefkunst geht, wie die Malerei, bereits in die ägäischen Zeiten zurück (S. 99 ff.); auf ihre Anwendung im Kunsthandwerke weisen die homerischen Gedichte in ihren jüngeren Teilen oft hin, namentlich beim Waffenschmuck. Ist auch der vom Gott Hephästos selbst gefertigte Schild des Achilleus mit seiner szenenreichen Darstellung des gesamten Menschenlebens ein bloßes Gebilde dichterischer Phantasie, so lehnt sich diese doch an Schöpfungen ägäischer Zeit (Fig. 208 ff.) und an Werke östlicher Kunst (Fig. 148) an, wie sie nach den häufigen Angaben des Epos die Phönizier in den Bereich der Griechen brachten; Sidon wird als Ausgangspunkt dieser kunstreichen Metallgeräte hervorgehoben. 6,1

Anders die Statuen. So häufig sie in Ägypten und Babylonien begegnen, so selten sind sie in der assyrischen, fast unbekannt in der ägäischen Kunst; nur die jüngsten Teile der homerischen Gedichte erwähnen gelegentlich Statuen, zum Teil als märchenhafte Werke des Hephästos. Hier liegt eine Neuschöpfung der hellenischen Kunst vor, die daher auch am spätesten auftritt und sich am langsamsten entwickelt. Aber die griechischen Verhältnisse boten gerade der Statue besonders günstige Bedingungen, um die Formen einer hohen idealen Schönheit mit vollendeter Wahrheit zu vereinen. Die ägyptische Plastik hatte mit Porträtstatuen begonnen, aus denen sich aber im Laufe der Zeiten der lebendige und individuelle Zug mehr und mehr verlor, so daß das Zeremonielle, Steife, Leblose, Symbolische überwog. Die griechische Kunst schlug einen anderen Weg ein. Sie hob, sobald die selbständige nationale Bildung sich regte, damit an, daß sie die einfach natürlichen und allgemein menschlichen Züge klar in das Auge faßte und zunächst Gattungstypen schuf: nackte Männer, bekleidete Frauen, bald stehend, bald sitzend, in stets wiederkehrender Haltung, immer in strenger „Frontalität", d. h. auf eine symmetrische Vorderansicht berechnet. Allmählich verlieh sie ihnen immer feineres Leben und schärfere Persönlichkeit. So ward in geduldiger Arbeit das Verständnis der reinen Körperformen, der schönen plastischen Bewegungen erworben. Ferner war es nicht, wie in den neueren Zeiten, das Studium der Anatomie, sondern die lebendige Anschauung der gymnastischen Übungen, was den menschlichen Leib kennen und die Gesetze seiner Tätigkeit begreifen lehrte. Daher stammt die unmittelbare, naiv scheinende Wahrheit der griechischen Werke. Endlich zogen die griechischen Bildhauer die feine Durchbildung und das langsame Ausreifen einer mäßigen Zahl von Typen deren raschem Wechsel und stetiger Vermehrung vor; sie änderten nicht willkürlich an dem überlieferten Typus, sondern begnügten sich mit leichten, allmählichen Umwandlungen. Selbst hervorragende Meister liebten nicht mit der Tradition völlig zu brechen, sondern hielten mit Vorliebe an bestimmten Maßen, Verhältnissen und Stellungen fest und verschafften ihnen in ihren Schulen ein gesetzliches Ansehen. Die Bilder der Götter lassen eine zusammenhängende

Weiterbildung der Typen, nicht ruckweise, wenn auch von großen Meistern mächtig gefördert, erkennen. So wurden jene höchsten Ideale erreicht, die in der plastischen Kunst der Griechen noch heute unsere Bewunderung erregen.

Die früharchaische Tonmalerei. Da Wandmalereien aus der ältesten Zeit auf griechischem Gebiete vollständig fehlen (einen gewissen Ersatz bieten etruskische Malereien, s. u.), haben wir es zunächst nur mit Tonmalereien, teils auf Platten, teils auf Gefäßen, zu tun. Der geometrische Stil, der in den Anfangsjahrhunderten des Jahrtausends das europäische Festland beherrscht und von hier auch nach den Inseln übergegriffen hatte, lebte noch in zahlreichen Spielarten fort. Daneben ging eine meist auf kleine Gefäße beschränkte, in ihren Gegenständen (Hasenjagd, Kriegerzüge usw.) einförmige, aber in Ton und Schmuck überaus feine und sorgfältige Gattung her, die sog. p r o t o k o r i n t h i s c h e, die etwa vom 8. bis zum 6. Jahrhundert geübt ward und vielleicht in Sikyon ihre eigentliche Heimat hatte. Dazu aber trat ein neues Element, das der kunstgeübte Orient dem noch in den Windeln liegenden griechischen Kunsthandwerke zuführte. Im 7. Jahrhundert wurden die von den Assyriern ganz auf das Meer verwiesenen Phönizier gemäß der Rolle, die ihnen die homerische Poesie zuweist, die Vermittler eines o r i e n t a l i s i e r e n d e n Stils, der von den Griechen aufgenommen und mit ihren hergebrachten Formen vermischt auf der Inselbrücke von Kypros und dem ägäischen Meer in die Griechenwelt einzog. Das Bild einer großen bauchigen Vase von M e l o s (Fig. 273), aus ionischem Kunstgebiet, zeigt Apollon leierspielend mit zwei Musen auf einem von vier Flügelrossen gezogenen Karren, während seine Schwester Artemis mit einem Hirsch ihm entgegentritt. Der obere Gänsefries verleugnet nicht ganz seine Herkunft von den Tieren des geometrischen Stils, dem auch die über den Grund hingestreuten Ornamente meistens noch angehören; dagegen sind die unter den Pferden aufsprießenden stilisierten Pflanzen jenem Stile ganz fremd, vielmehr aus der Formenwelt des Orients übernommen. So mischen sich hier geometrische Überlieferungen mit griechischen Göttergestalten und orientalisierenden Pflanzenornamenten. Neben diesen Pflanzen sind es namentlich die wilden Tiere des Orients, Löwen und Panther, die sich zunächst mit den althergebrachten geometrischen Füllmustern verbinden (Fig. 274), bis diese schließlich den orientalischen Pflanzenmustern gänzlich den Platz räumen.

273. Apollon und Artemis. Von einer großen Vase aus Melos. Athen. (Conze.)

274. Von einer altattischen Vase. (Athen. Mitt.)

275. Das sog. Dodwellsche Gefäß. Korinthische Vase älteren Stils. München.

278. Jäger. Korinthischer Pinax des Timonidas. Berlin. (Ant. Denkm.)

279. Bergwerk. Korinthischer Pinax. Berlin. (Ant. Denkm.)

276. Zweikampf von Aias und Äneias. Korinthisches Vasenbild älteren Stils. Athen. (Bull. d. Inst.)

277. Amphiaros' Auszug zum Kampf. Korinthisches Vasenbild jüngeren Stils. Berlin. (Mon. d. Inst.)

Am festesten faßte dieser Stil in der Allerwelthandelsstadt Korinth Fuß und gewann hier seine besondere Ausprägung. Es ändern sich Form und Färbung der Gefäße. Von einem matt glänzenden gelblichen Tongrunde heben sich zunächst nur die bräunlichen Figuren ab, bis sie durch einen Zusatz von Rot, später von Weiß, zu bescheidener, allmählich sich steigernder Wirkung gelangen. In noch höherem Maße wechselt der Inhalt des malerischen Schmuckes. Den Anfang machen die Pflanzenornamente, in ganz erstarrten Formen, die gleich den Linearmustern des geometrischen Stils (Fig. 215—217) den ganzen Grund überdecken. Rosetten und gewisse palmettenartige Pflanzen sind besonders beliebt: sie erinnern ebenso an den „geblümten" Schmuck phönikischer und phönikisierender Gefäße und Geräte in den homerischen Gedichten, wie vor allem an die Pflanzenmuster orientalischer Teppiche. Den Pflanzenmustern folgen jene wilden Tiere, die das europäische Griechenland nicht kennt (Fig. 275), in ihrer Begleitung auch allerhand phantastische Tiere und Mischwesen, besonders Flügelgestalten, wie sie die asiatische Kunst von jeher liebte: alle in kräftiger Zeichnung mit durchblickender Kenntnis der Naturgestalt und mit strengem Stilgefühl dargestellt. Die übliche Kompositionsform ist, wiederum wie in den homerischen Schilderungen, die der übereinander gereihten Streifen. Doch bleibt es nicht bei Pflanzen und wilden Tieren, sondern auch Menschengestalten treten hinzu, zunächst Szenen allgemeinerer Art, wie die Jagdszene auf dem Deckel der sogenannten Dodwellvase (Taf. V, 3, vgl. Fig. 275): bald aber entfaltet der griechische Mythenreichtum seinen Einfluß auf die Kunst und löst die bisher gebundene Kraft der Komposition und deutlichen Kunstsprache, wenn auch zunächst noch in steifen Bildungen (Fig. 276). Inschriften treten gern erklärend hinzu: es nennt sich sogar schon ein Maler, Chares. Gewisse oft wiederkehrende Handlungen, Gelage, Jagd, Zweikampf usw., werden zu festen Typen geformt, so fest wie homerische Formeln. Ein allmählicher Fortschritt in zwei Stufen liegt aber klar vor Augen. Die jüngere korinthische Tonmalerei (etwa um die Zeit des Tyrannen Periandros, 629—585), die sich durch ihren roten Ton, angeblich eine Erfindung des Butades (S. 133) auszeichnet, entwickelt neben dem Schwinden der bloßen Füllornamente und größerem Farbenreichtum vor allem eine deutlichere, ausführlichere, mehr individualisierende Erzählungsweise (Fig. 277), die etwas von ionischen Einflüssen spüren läßt: war doch Korinths Bevölkerung stark mit ionischen Elementen durchsetzt. Dabei öffnet sich der Blick für die umgebende Wirklichkeit. Dies liegt in einer großen Menge von Tontafeln vor Augen, die aus einem benachbarten Heiligtume Poseidons stammen (Berlin). Außer Poseidon und Amphitrite zu Fuß oder zu Wagen schildern sie bald Szenen aus dem Bergbau (Fig. 279) und dem Metallguß, aus der Tonfabrikation, einem Hauptzweige korinthischen Handwerks (S. 133), bald Genreszenen (Fig. 278), und zeigen, daß Technik und Stil auf Tongefäßen wie auf Tonplatten (Pinakes), der ältesten Art selbständiger Malerei, die gleichen sind. Auch Namen von Malern mehren sich, Timonidas (Fig. 278) und Milonidas. Korinths Bedeutung für die Entwickelung der Malerei überhaupt spricht sich in einer Stufenfolge korinthischer Maler aus, von deren allmählichen Fortschritten die antike Kunstgeschichte zu berichten wußte: Kleanthes, Aridikes, Ekphantos: sie nehmen etwa die zweite Hälfte des 7. und die erste des 6. Jahrhunderts ein. Korinth vertrieb seine Erzeugnisse (die Tongefäße bargen nur die eigentliche Ware) über alle Küsten des Mittelmeeres. In Etrurien wirkten die Malereien auf die dortige Kunst ein, wie noch erhaltene Tongemälde in Cäre (Fig. 721) bezeugen. Korinthischen Einfluß verraten auch die bemalten Tonplatten, die am Apollontempel von Thermos (Fig. 264) als Metopen angebracht waren (Fig. 280).

Viel kräftiger und mannigfaltiger entfaltet sich der malerische Sinn bei den Joniern, die bis etwa zur Mitte des 6. Jahrhunderts, wo die blühenden Städte unter das persische

a. Perseus auf der Flucht. b. Drei thronende Göttinnen.

280. Metopen vom Apollontempel in Thermos. (Ἐφημ. ἀρχ.)

Joch geraten, die führende Rolle spielen und den Charakter der Kunst an der ganzen kleinasiatischen Küste und auf den Inseln des ägäischen Meeres, auch wo die Bevölkerung anderen Stammes war, bestimmen. Milet nimmt mit seinen weitverbreiteten Kolonien die erste Stelle ein. Unter diesen ragt Naukratis hervor, insofern es die ägyptische Kunst den Griechen erschließt. Schon im 7. Jahrhundert den Milesiern geöffnet, ward Naukratis 570 (unter Amasis) das Hauptemporium für Jonier, Dorier und das äolische Mytilene. Entsprechend den vielen selbständigen Städten, die sich zum Teil hoher Blüte erfreuten, bietet die ionische Malerei ein buntes Bild, dessen einzelne Züge es bisher nur in vereinzelten Fällen gelungen ist mit Sicherheit auf die jeweiligen Ursprungsplätze zu verteilen; aber die Paläographie der nicht eben häufigen Inschriften, die nur hie und da gründlich untersuchten Fundstätten und die stilistische Analyse bieten die Hilfsmittel zur Unterscheidung verschiedener Gattungen. Sehr beliebt ist in Jonien der (in Korinth unbekannte) weiße Grund, auf dem teils in Umrissen teils in Schattenrissen der figürliche Schmuck aufgetragen wird. Während in Korinth Männer und Frauen durch schwarze und weiße Farbe, sowie durch verschiedene Zeichnung des Auges unterschieden wurden, stellt die ionische Malerei beide Geschlechter zumeist weiß dar, d. h. mit bloßem Umriß auf dem weißen Grunde, und gibt den Augen die gleiche Mandelform. Das Pflanzenornament ist lebendiger, die einzelnen Pflanzen (Granate, Efeu, Myrte) natürlicher gestaltet. Bei den Tieren sind die Beflügelung und die Vorliebe für Mischwesen orientalisches Erbstück; auch Bildungen wie die ionischen pferdebeinigen Silene dürften aus Ägypten stammen. Übrigens sind die Tiere sowohl wie die Menschen lebendiger bewegt, in den Zügen ausdrucksvoller. So entwickeln die lebhaften Jonier ihr homerisches Erzählertalent in anschaulichen Schilderungen, die selbst wenn sie flüchtig ausgeführt sind eine vollkommen deutliche Sprache reden und das Interesse des Betrachters zu fesseln wissen.

281. Kampf zwischen Hektor und Menelaos um die Leiche des Euphorbos (Ilias 17). Rhodischer Teller. Brit. Museum. (Conze.)

282. „Phikelluravasen“. (Nach Böhlau.)

283. Tonscherbe aus Taphnä. Brit. Mus. (Ant. Denkm.)

Um einige Beispiele vorzuführen, so hat eine Gattung (A) die Ornamentfülle und Streifenkomposition, gelegentlich auch Tierstreifen, aus der älteren Weise bewahrt. Besonders beliebt sind Teller mit unterem ornamentalen Abschnitt des Bildrundes (Fig. 281). Obschon meistens in Rhodos gefunden, dürften sie doch in Milet ihren Ursprung haben. Eine zweite Gattung (B, „Phikelluravasen“), die man nach Samos verlegt, begnügt sich mit Ornamenten oder einfachen figürlichen Zutaten (Fig. 282). Eine dritte Art (C), in der man äolische Erzeugnisse (Phokäa? Kyme?) erblicken möchte, verbindet mit reichem ornamentalen Schmuck

284. Tonsarkophag älterer Art aus Klazomenä. Berlin. (Ant. Denkm.)

285. Tonsarkophag jüngerer Art aus Klazomenä. Berlin. (Ant. Denkm.)

eine gewisse Buntheit, die sich bei den altertümlichen Vasen ionischer Kolonisten in Naukratis und dem benachbarten Daphnä (Defenneh) noch steigert (Fig. 283). Eine vierte Gattung (D) weist mit Sicherheit auf Klazomenä, ihren einzigen Fundort, hin. Es sind Tonsarkophage, vielfach von hoher Schönheit und Sorgfalt. Sind sie schon technisch als kunstvolle Tonfabrikate sehr bemerkenswert, so weisen die Malereien auf dem flachen oberen Rand eine ganze Entwickelung von altertümlicher Zeichnung (Fig. 284: eine sehr altertümliche möchte man auf den Einfall der Kimmerier beziehen) bis zu schönem strengen Stil auf; an einem Sarkophage zeigen sich sogar nebeneinander die ältere Weise mit schwarzen Figuren auf Tongrund in dem Tierfries unten, oben die spätere mit roten Figuren auf schwarzem Grunde (S. 173 ff.) und in den unteren Köpfen die bei den Joniern beliebte bloße Umrißzeichnung (Fig. 285). — Diesen Überresten ionischer Tonmalerei stehen nur sparsame sonstige Überlieferungen, die sich auf Samos beziehen, zur Seite. Auf Saurias von Samos leitete die dortige Tradition die Anfänge der Malerei zurück: Bularchos von Samos sollte schon im 8. Jahrhundert in einem berühmt gewordenen Bilde die Zerstörung Milets durch die Kimmerierhorden geschildert haben, was, wenn die Überlieferung glaubwürdig ist, das älteste griechische Geschichtsbild ergeben würde. Später malte Kalliphon von Samos den homerischen Kampf bei den Schiffen, ja mit einer Darstellung von Dareios' Übergang über den Bosporos (514) ward sogar das Gebiet zeitgenössischer Geschichtsdarstellung betreten.

87,6

87,7. 8

Neben Korinth und die ionischen Städte tritt Athen und bewährt hier wie anderswo seine weltgeschichtliche Aufgabe zwischen verschiedenen Richtungen zu vermitteln. Attika hatte schon an der Entwickelung des geometrischen Stils, deren letztes Stadium die „Dipylonvasen" (Fig. 217) bezeichneten, teilgenommen. Zu den geometrischen Mustern traten dann auch hier östliche Löwen und Pflanzenschemata (Fig. 274). Attika stand teils unter dem Einflusse des benachbarten Korinth, teils nahm es ionische Einwirkungen auf (wie denn Funde auf der Akropolis von starker Einfuhr ionischer Tonwaren Zeugnis ablegen), ohne daß doch diese frühattische Tonmalerei auf ihre besondere Eigentümlichkeit verzichtete. In den „Burvavasen" herrschen noch die Streifenkomposition und das Blumenwerk vor; bald schwindet letzteres zugunsten größerer figürlicher Bilder. So tritt auch hier die griechische Sagenwelt in den Vordergrund; eines der ältesten Erzeugnisse stellt Herakles' Bezwingung des Kentauren Nessos dar, nicht in Streifenform, sondern als metopenartigen Hauptschmuck des großen Gefäßes: eine Neuerung, die bald bedeutsam werden sollte, indem das Bild seinen bloß dekorativen Charakter verliert. Aber erst mit dem Beginne des 6. Jahrhunderts tritt Attika in den Wettbewerb des großen Welthandels ein und findet namentlich an den Küsten Italiens für das Öl, das seine bemalten Tonamphoren umschließen, ein beliebtes Absatzgebiet — um bald, wie wir sehen werden, alle Mitbewerber vollständig zu schlagen.

Hochaltertümliche Reliefbildnerei. Wie in der Malerei, so gilt es auch in der verwandten Reliefkunst, neue Formen für den neuen Inhalt, die reiche griechische Sagenwelt, zu finden. Fügte der späte Homeride, der die Beschreibung des achilleischen Schildes erfand (S. 138), noch nichts von diesen Sagen in seine Schilderung ein, so mischen sich bereits mythische Vorgänge mit Szenen des täglichen Lebens in der hesiodischen Beschreibung des Heraklesschildes (7. Jahrhundert), der allem Anscheine nach ein wirklicher Schild zugrunde liegt, eine ionische (chalkidische) Nachahmung jener orientalischen Streifenkompositionen (Fig. 148), die wir aus Vasenbildern genugsam kennen. Die aufquellende Sagenfülle tritt uns auch im Tempel der Athene Chalkioikos in Sparta (S. 127) entgegen, dessen Wände mit zahlreichen mythologischen Erzreliefs von der Hand des Gitiadas bekleidet waren; große Götterszenen wechselten mit den Heldentaten dorischer Heroen ab. Sind uns auch Proben dieser ältesten Reliefs nicht

erhalten, so treten dafür Werke des 6. Jahrhunderts ein. So zeugt eine getriebene Erzplatte aus Olympia, die in ihren Streifen abwechselnd griechische und orientalische Gegenstände vorführt (Adler, Greifen, Herakles im Kentaurenkampf, asiatische Naturgöttin), von dem längeren Betriebe dieser Kunst (Fig. 286). Auf ähnlicher Stufe stand eine berühmte Lade aus Zedernholz in Olympia, die eine späte Legende mit der Kindheit des korinthischen Tyrannen Kypselos (um 700 v. Chr.) in Verbindung brachte, die aber sicherlich etwa um ein Jahrhundert jünger war. In Korinth entstanden, an die Technik homerischen hölzernen Hausrats mit eingelegtem Elfenbein anknüpfend, enthielt sie in fünf Streifen eine überaus große Anzahl mythischer (niemals homerischer) und allgemeiner Darstellungen, ähnlich wie die attische Françoisvase aus wenig jüngerer Zeit (Fig. 316). Man sieht, wie der mannigfaltige Sagenschatz durch die vereinten Bemühungen der Maler und Bildhauer um 600 bereits sein festes künstlerisches Gepräge erhalten hatte, wobei, wie oben (S. 141) bemerkt, für die gleichen Vorgänge (Zweikämpfe, Begrüßungen, Festzüge usw.) das gleiche Schema verwendet ward: man empfindet aber auch die Freude, mit der die Künstler eine möglichst große Fülle mythischer Szenen zur Schau stellten. Das letzte Beispiel dieser enzyklopädischen Bilderwerke, bei denen die Bildszenen nur der Dekoration dienen, den chalkidischen, dorischen, attischen Mustern ähnlich, bietet ein ostionisches Werk, der Thron des als säulenartiger Erzkoloß gebildeten amykläischen Apollon, den der aus Jonien berufene Bathykles aus Magnesia (um 550) unweit Sparta schuf und innen wie außen mit reichem Reliefschmuck aus Stein, auch mit krönenden Statuen auf der Rücklehne versah. Für die Art dieser ionischen Reliefs können auf etruskischem Boden gefundene Erzreliefs eintreten, anscheinend im ionischen Kyme gefertigt, Belagstücke zweier Wagen, teils mit figurenreichen Kampfszenen, teils mit kleineren Kompositionen (Fig. 287), durchweg von strenger Formgebung, zum Teil mit lebhafter Erzählung. Ebenso treten neben die Kypseloslade die Reliefs einer spartanischen Basis, die in ähnlich einfacher Gruppierung zwei Nachbarszenen jener Lade zu

286. Getriebene Erzplatte. 6. Jahrh. Olympia. (Phot. Töbelmann.)

287. Zeus und Herakles. Altionisches Erzrelief aus Perugia. (Ant. Denkmäler.)

a. Herakles trägt die Kerkopen davon. b. Perseus tötet die Medusa.

288. Metopen vom mittleren Burgtempel C in Selinunt. Kalkstein. Palermo.

a. Europa wird von dem Stier entführt. b. Die Dioskuren bringen erbeutete Rinder heim.

289. Metopen vom Schatzhause der Sikyonier in Delphi. Kalkstein. Delphi. (Fouilles de Delphes.)

290. Gelage. Friesrelief vom Tempel zu Assos. Trachyt. Louvre.

wiederholen scheint: wie Zeus Alkmene durch ein Halsband gewinnt und wie Menelaos Helena mit dem Schwerte bedroht, zwei deutliche Gegenstücke.

Eine andere Gelegenheit für die Bildhauer Mythen, wenn auch nicht in so massenhafter Häufung, zu schildern boten die Tempel, und zwar an den Stellen, die, konstruktiv bedeutungslos, sich dadurch zu bildlichem Schmuck eigneten: Metopen, Fries, Giebelfelder. An dem westlichsten Punkte der griechischen Welt, in Selinunt, haben sich Metopenreliefs von verschiedenen Tempeln erhalten; am berühmtesten sind die von dem mittleren Burgtempel C (Fig. 255), die der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören (Fig. 288). Das eine Relief stellt Herakles dar, der die diebischen Kerkopen an ein Tragholz gebunden davonträgt; das andere schildert die Tötung der Meduse im Beisein Athenes und des (der Sage nach aus dem Blute der Meduse entsprungenen) Pegasos. Der Reliefstil ist noch wenig entwickelt: die Figuren, kurz und untersetzt, heben sich in scharfen und hohen Umrissen vom Grunde ab, sind aber sonst wenig modelliert. Profil- und Vorderansicht wechselt in ihnen wie in der ägyptischen Kunst (Fig. 31) bei den einzelnen Gliedern, um die Handlung jedes Körperteils möglichst deutlich zur Anschauung zu bringen. Dorischer Kunst gehören auch die länglichen Metopen des Schatzhauses der Sikyonier in Delphi an: verschiedene Mythen, dem engen Raume notdürftig angepaßt, einst durch Farben belebt, erscheinen hier in einfachster Gestalt (Fig. 289).

Während die Metope zu knapper Fassung des Bildes zwingt, läßt der Fries die Komposition sich streifenartig entfalten. Die Reliefs am Epistyl (das als konstruktiv wichtiger Teil meistens des Bildschmuckes entbehrt) und an den Metopen des Tempels von Assos in der Troas (Fig. 258) erinnern lebhaft an eine Bekleidung mit Erzblech, wobei das spröde Material, ein harter Trachyt, mitgewirkt haben wird. Sie offenbaren in dem fischleibigen Meergreis, in den Löwenbildern und Sphinxen eine Abhängigkeit vom orientalischen Bilderkreise; ein neues Element taucht aber in der Mischung mythischer und menschlicher Vorgänge auf, wie z. B. in dem nur mit Mühe dem Raum angepaßten Gelage (Fig. 290). Die Tiere, namentlich die Rinder, sind lebensfrisch wiedergegeben. Eine besondere Aufgabe bot der Artemistempel in Ephesos (S. 135). Seine Säulen, zum Teil von Kröso̊s (um 550) gestiftet (Fig. 267), hatten unten einen wiederum im 33,3 Metallstil ausgeführten Reliefsfries (Fig. 291), an dem der natürliche Faltenwurf und die sinnlich schwellende Frische der 33,4 Gesichter auffallen, letztere eine echt ionische Eigentümlichkeit. Die Bekleidung der tragenden Säule mit Bildschmuck entspricht mehr orientalischer als griechischer Weise.

291. Basis und Reliefstrommel von einer Säule des Artemision in Ephesos. Brit. Museum.

Endlich sind auch noch mehrere Beispiele von Giebelreliefs erhalten. In Olympia sind vom Giebelfelde des Schatzhauses der Megareer Reste von Kalksteinreliefs in einem herben Stil zum Vorschein gekommen. Gegenstand der Schilderung waren Kämpfe von Göttern und Giganten, so zu fünf Gruppen geordnet, daß je zwei zu beiden Seiten der mittleren Zeusgruppe symmetrisch einander entsprachen; aber der Zwang des Raumes macht sich überall bemerkbar und die Einheit des Giebelfeldes geht völlig verloren, indem die Einzelgruppen sich von der Mitte gegen die Enden bewegen. Man sieht, wie schwer es war, des unbequemen Raumes, namentlich der spitzen Enden, für eine einheitliche Komposition Herr zu werden.

Dies ist in einigen Giebelreliefs aus einheimischem Mergelkalk (Poros), die bei den Aufräumungen der Akropolis von Athen gefunden worden sind, besser gelungen, indem Schlangenwindungen zur Ausfüllung jener Ecken benutzt wurden. Alle diese Gruppen, teils in flachem, teils in hohem Relief, verbinden mit großer technischer Sauberkeit eine derb anschauliche Erzählungsweise und eine naive Farbenfreude. Der Lieblingsheld ist Herakles. Der älteste erhaltene Giebel schildert sein Abenteuer mit der Hydra, indem es eine noch erhaltene Malerei auf den Giebel überträgt. Hier füllt die Hydra die eine Giebelhälfte. In den Giebeln des älteren Hekatompedon (Fig. 266) war im Osten links Herakles' Kampf mit dem schlangenleibigen Triton dargestellt, rechts ein dreileibiges, schlangengeschwänztes Ungetüm, meist Typhon genannt, von anderen für attische Windgötter (Tritopatores) erklärt (Taf. VII, 1); weiße und blaue Haare (blau tritt für schwarz ein), grüne Augen, blau, weiß und rot gemusterte Schlangenleiber geben dem Ungeheuer ein seltsames Aussehen. Der Westgiebel enthielt die Gruppe eines von Löwen zerrissenen Stieres (vgl. S. 150), wiederum von zwei großen Schlangen umrahmt. 35,1

Wie in diesem Beispiel, so ist auch in den anderen die **Farbigkeit** für den Eindruck wesentlich; die bemalten Reliefs treten dadurch, wenn auch kaum immer zu ihrem Vorteil, neben jene bemalten Tonmetopen, die den Tempel von Thermos schmückten (Fig. 280).

Die bisher betrachteten Reliefs reichen vom Osten bis zum Westen der griechischen Welt. Außer besonderen Stammeseigenschaften hat gewiß in Kleinasien die Berührung mit uralter Kultur, in Sicilien das abgeschlossene Leben der jungen Kolonien Einfluß auf die so ganz verschiedene Gestalt der plastischen Werke geübt. Dort wird die dekorative Richtung angestrebt, hier drücken die plumpen, beinahe hölzernen Figuren wesentlich nur lebendige Kraft aus. Überhaupt beherrscht diese hochaltertümliche Kunst noch keine bestimmte Norm und Regel, daher man auch sie, ebenso wie die früharchaische Architektur (S. 128), als lax-archaisch bezeichnet.

Entwicklung der Statue. Auch an der Aufgabe der statuarischen Wiedergabe der menschlichen Gestalt haben etwa seit dem 7. Jahrhundert die verschiedenen Stämme gemeinsam gearbeitet, und zwar in der schon bezeichneten Richtung (S. 138), gewisse Normaltypen in festen Stellungen zu schaffen. Den **Joniern**, die in Naukratis ägyptische Kunst kennen lernten (S. 142), lag es nahe den dortigen Vorbildern nachzustreben. Dort erblickten sie die stehenden Statuen mit vortretendem linken Fuß, herabgestreckten Armen, hochgelegenen Ohren (Fig. 81), die ähnlich geschlossenen Sitzbilder (Fig. 82. 83), und sie schauten die langen Statuenreihen, die die Zugänge zu den Tempeln säumten (Fig. 28). Eine späte Tradition wollte daher einen solchen Apollon auf Samos, den **Theodoros** und **Telekles** aus Holz geschnitzt hatten, auf ägyptische Lehre zurückführen. Eine ähnliche altertümliche Apollonstatue in Delos war ein Weihgeschenk der Naxier, eine andere stammt aus Thera. Man möchte glauben, daß den **Doriern**, ihren Lebensgewohnheiten entsprechend, die Hauptaufgabe in der Ausbildung der **nackten Männergestalt** zugefallen sei. In langer Reihe treten uns an den verschiedensten Orten, von den kleinasiatischen Inseln und den Sporaden bis zum Peloponnes und Akarnanien, Jünglinge des beschriebenen Typus entgegen, in dem die Griechen eine Schöpfung des mythischen Künstlers Dädalos erkennen wollten. Sie stellen uns die allmähliche Schulung von höchst mangelhaften Versuchen zu immer vollkommenerer Darstellung des männlichen Körpers deutlich vor Augen. Ein gutes Beispiel der schon vorgeschrittenen Art bietet der „**Apollon**“ von **Tenea** bei Korinth, in Wahrheit vielmehr die Statue eines Verstorbenen, auf seinem Grabe errichtet (Fig. 292). Das Marmorbild zeigt einen nackten Jüngling, mit eng an den Leib geschlossenen Armen, mit lang auf Schultern und Rücken herabfallendem, zierlich gelegtem, welligem Haar und einem befangenen Lächeln des Gesichtes, das durch die heraufgezogenen Mundwinkel bewirkt wird. Die Füße stehen beide fest auf dem Boden, aber das linke Bein ist dem andern voran- 38,2 38,1

Tafel VII.

1

2

1. Der dreileibige „Typhon". Farbige Giebelgruppe aus Poros, von der Akropolis. Athen. (Gilliéron.)
2. Stierkopf von einer farbigen Gruppe aus Poros, von der Akropolis. Athen. (Collignon.)

gestellt, Knochen und Muskeln, besonders vom Knie abwärts, sind scharf ausgeprägt. Strenge Formen treten uns entgegen, dennoch spricht aus ihnen Leben und sorgsame Beobachtung der Natur. Es fehlt noch an Gleichmaß und an feineren Übergängen, die das Herbe mildern, das Harte erweichen. Wie alle archaischen Statuen ist auch diese nach dem sogenannten Gesetze der Frontalität (S. 138) ganz auf die Vorderansicht berechnet und symmetrisch angeordnet. Der gleiche Typus galt für Menschen und Götter; die allmählich vom Körper gelösten und vorgestreckten Unterarme boten Gelegenheit zur Aufnahme von Attributen, welche geeignet waren den Dar-

38,3.4

gestellten bestimmter zu bezeichnen (Fig. 301. 343). Außer dem ruhig stehenden Typus gab es auch einen bewegten, mächtig ausschreitend, mit lebhaft ausgestreckten Armen (Fig. 293). Die Steifheit der ruhigen und die Gewaltsamkeit der bewegten Gestalten entspringen demselben noch gehemmten Kunstvermögen. Die uns erhaltenen Beispiele sind meistens aus Marmor gearbeitet, aber schon vor Kalkstein und Marmor war **Holz** ein von alters beliebtes Material bei diesen Statuen: z. B. waren fast alle ältesten Götterbilder, die zum Teil in homerische Zeiten zurückdatiert wurden, hölzerne Schnitzbilder (Xoana), ja noch die frühesten Siegerbilder in Olympia, nach der Mitte des 6. Jahrhunderts, waren aus demselben Stoffe gefertigt. Kleinere Bilder wurden am liebsten aus gebranntem **Ton** hergestellt. Etwas ganz Ungewöhnliches war der von den Kypseliden in Olympia gestiftete Zeuskoloß von gediegenem **Golde**.

292. Grabfigur (sog. Apollon) von Tenea. Marmor. München. (Bruckmann.)

Während bei den Doriern die nackte Männergestalt fast ausschließlich herrschte, wandten die Ionier, ihren Sitten gemäß, auch der **bekleideten** Gestalt ihre Kunstfertigkeit zu. Sowohl das ionische Festland mit seinen blühenden Städten wie die Inseln beteiligten sich daran. Hier kam auch die **weibliche** Gestalt zu ihrem Rechte. Die gleichsam aus einem Balken gehauene eckige Weihegabe der

34.1

Nikandre von Naxos an die delische Artemis (Fig. 294) und die dem Baume nachgebildete gerundete Statue von

33,1.2

Samos, die Cheramyes der dortigen Hera dargebracht hatte (Fig. 295), ferner das auf Münzen erhaltene verschleierte Bild der samischen Hera, das die heimische Tradition dem idäischen Bergdämon **Skelmis**, andere dem Ägineten **Smilis** zuschrieben, bieten bezeichnende Beispiele. Dazu traten Sitzbilder. Die vom Hafen Panormos zu dem berühmten Apollontempel (Didymäon) bei **Milet** (S. 135) führende Prozessionsstraße war nach ägyptischem Vorbild auf beiden Seiten mit liegenden Löwen und sitzenden Statuen (Mitgliedern der herrschenden Familien, die sich im Abbilde dem

33,5

Gotte weihten) eingefaßt (Fig 296). Diese Statuen stellen eine ganze Entwicklungsreihe dar. Im ganzen sind sie schwerfällig, doch spricht bei einzelnen aus der feinen Fältelung des Untergewandes und dem Wurfe der Mäntel ein zarterer Sinn,

293. Zeus mit Blitz und Adler. Erzstatuette. Olympia. („Olympia".)

wie er den Joniern eigen war. Auch trug die Bemalung, von der sich viele Spuren erhalten haben, viel zur Belebung bei. Ähnliche Sitzbilder Verstorbener stammen aus der Nekropole von Milet.

Auch Attika nahm an der Ausbildung der statuarischen Kunst teil. Eine Anzahl früher Versuche, etwa aus dem Beginne des 6. Jahrhunderts, sind in dem heimischen Poros (S. 148) ausgeführt, und erinnern in der Technik an die Holzschnitzerei, die Kunst der attischen Dädaliden. Aus solchem Material ist das vollendetste Werk die mit Farben gesättigte Gruppe eines von Löwen zerrissenen Stieres (Taf. VII, 2, vgl. S. 148). Die bekannteste Statue dieser attischen Frühzeit, wohl schon etwas jünger, ist der sogenannte Kalbträger (Fig. 297), das Bild des Stifters Rhombos, der ein Kalb seiner Herde auf den Schultern trägt, um sich selbst und das Tier der Stadtgöttin zu weihen. Sein volles, lebensfrohes Gesicht erinnert an ionische Köpfe; wie alle altattischen Werke atmet es eine frische Natürlichkeit. Die Statue ist aus dunklem Marmor vom Hymettos gearbeitet, der indessen, für die Plastik wenig geeignet, bald vom pentelischen Marmor verdrängt ward.

35, 2

294. Artemis, von Nikandre geweiht. Von Delos. Athen. (Bull. Corr. Hell.)

295. Hera, von Cheramyes geweiht. Von Samos. Louvre. (Bull. Corr. Hell.)

Erzguß. Einzelne Künstler werden in dieser Anfangszeit der Plastik wenig genannt. Der Spartiate Gitiadas (S. 144) hat seine Nennung wohl mehr seinen Hymnen als seiner künstlerischen Tätigkeit zu danken; Bathykles (S. 145) fällt schon in hellere geschichtliche Zeit. Die erste berühmte Künstlergruppe weist nach Jonien. Rhökos und Theodoros von Samos

296. Statue des Chares, Herren von Teichiussa, von der „heiligen Straße" zum Didymäon bei Milet. Marmor. Brit. Museum.

297. Statue des Rhombos (sog. Kalbträger), von hymettischem Marmor. Athen.

(gegen 600), zugleich als Baumeister berühmt (S. 134), galten als Erfinder des Erzgusses. Dieser ward freilich im Orient längst geübt (S. 21. 47. 55. 65); die „Erfindung" ist also, wie so häufig, vielmehr eine Übertragung auf griechisches Gebiet. Kleine gegossene Erzfiguren finden sich aber schon in den tiefsten Fundschichten Olympias. Das Neue wird also in der Anwendung des Erzgusses auf größere Statuen bestanden haben, d. h. in der Ausbildung des kunstvolleren Hohl- und Stückgusses, mit Benutzung der Lötung um die einzelnen Stücke zu verbinden. Einzelne Proben eines dicken Hohlgusses haben sich erhalten. Den Alten galt eine rohe Statue der Nyx von Rhökos in Ephesos als Beleg, ebenso wie ein von Alyattes (gest. 560) nach Delphi gestifteter eiserner, mit Reliefs geschmückter Untersatz eines großen silbernen Mischgefäßes Anlaß gab, dem Verfertiger Glaukos von Chios die Erfindung der viel schwierigeren Eisenlötung (Hartlötung im Feuer) beizulegen. Übrigens hat das Eisen in der griechischen Kunst keine Rolle gespielt: der Erzguß fand erst am Ende des 6. Jahrhunderts im Peloponnes seine Vollendung. Die säulenartige Statue des amykläischen Apollon bei Sparta (S. 145) war gewiß noch aus Erzblechen zusammengenietet, eine Technik, die noch gegen Ende des 6. Jahrhunderts Klearchos aus Rhegion bei einer Zeusstatue für Sparta verwendete.

Steinschneidekunst und Münzprägung. Theodoros von Samos war auch als Goldschmied berühmt; ein silbernes Mischgefäß von ihm stand in Delphi, ein goldenes in Susa, wo auch eine Platane und ein goldener traubenbeschwerter Weinstock vielbewunderte Prunkstücke von griechischer Arbeit abgaben. Weiter genoß Theodoros Ruf als Steinschneider, eine Kunst, die auch sein Landsmann Mnesarchos, der Vater des Philosophen Pythagoras (geb. um 575), übte. Schon im alten Ägypten waren geschnittene Steine (Gemmen) in Käferform (Skarabäen) beliebt (Fig. 92); die sogenannten Inselsteine gehörten bereits zum Bestande der ägäischen Kunst (Fig. 213). Theodoros war, wie es scheint, durch einen Skarabäus mit eingraviertem Viergespann, sowie durch den Ring des Polykrates berühmt. Diese Kunst blühte weiter in jenen Gegenden; einer ihrer trefflichsten Vertreter, etwa um 400, war Dexamenos von Chios (Fig. 298). Der Glyptik nächstverwandt ist das Schneiden von Münzstempeln. Die Münzprägung stammt aus dem goldreichen Lydien (um 700 unter Gyges), hat aber in den ionischen Städten ihre erste kunstmäßige Ausprägung erhalten. Phokäa scheint vorangegangen zu sein: die übrigen Städte von Klazomenä und Chios bis Samos und Milet folgten, und bald breitete sich die Sitte über die ganze griechische Welt aus (Euböa, Ägina). In Gold, Weißgold (Elektros) und Silber ward geprägt, zuerst einseitig (die Rückseite zeigte anfänglich ein vertieftes Quadrat), dann auf beiden Seiten. Auf religiöse Symbole und Wappenzeichen folgten allmählich Götterköpfe und andere Darstellungen (Fig. 299); von rohen Anfängen vervollkommnete sich stufenweise der Stil. So begleiten die Münzbilder den ganzen Verlauf der griechischen Plastik als kleine, aber feine und charakteristische Erzeugnisse der verschiedenen Stilarten und gewinnen auch dadurch große Wichtigkeit für die Geschichte der Kunst, daß sie häufig auf der Rückseite oder als Beiwerk (Parergon) Nachbildungen berühmter Statuen enthalten.

298. Reiher. Chalcedon von Dexamenos von Chios. Petersburg.

299. Silbermünze von Kalymna. (Head.)

5. Die peisistratische Zeit (580—510).

Allgemeine Verhältnisse. Die bisher geschilderte Zeit des Tastens und Suchens läßt sich nach unten nicht fest begrenzen. In manchen Landschaften, in manchen Zweigen der Kunst kam die Entwickelung rascher, in anderen langsamer zu einem gewissen Ziel; nicht immer läßt sich ein bestimmter Abschnitt in der Fortbildung eines Kunstzweiges erkennen. Manche der geschilderten Entwickelungen reichen bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts, während andererseits etwa mit dem ersten Viertel oder Drittel des Jahrhunderts Ereignisse eintraten, die auch für die Kunst von großer Bedeutung wurden. Im Jahre 581 war in Korinth die glanzvolle Tyrannis der kunstliebenden Kypseliden zu Ende gegangen und die Stadt wandte sich fortan ganz dem Handel zu. Um 570 starb in Sikyon der mächtige Tyrann Kleisthenes. Schon etwas früher hatte Megara mit dem Verluste der Insel Salamis an Athen einen schweren Schlag erlitten, während Athen infolge von Solons weisen Maßregeln sich zu großer Blüthe entwickelte, namentlich seine Industrie sich rasch hob. Ferner waren in den Jahren um 580 die pythischen, isthmischen, nemeischen Spiele gestiftet; die olympischen gewannen neuen Aufschwung, und 566 folgte die Gründung der Panathenäen. Durch die mit allen diesen Festen verbundenen Wettspiele entwickelte sich die gymnastische Kunst zu höchster Vollendung.

Es folgte die Zeit der sog. jüngeren Tyrannis. 561 bemächtigte sich Peisistratos zum erstenmal der Herrschaft über Athen, die er und seine Söhne von 541 an dreißig segensreiche Jahre hindurch führten, so daß man wohl die ganze Zeit nach ihnen benennen darf; gleichzeitig hoben Tyrannen wie Polykrates in Samos, Lygdamis in Naxos das Ansehen und die Blüte dieser Inseln. Die kleinasiatischen Griechen dagegen spürten seit Kyros Eroberung (545) immer stärker den Druck der Perserherrschaft. Auch im fernen Westen wurden allmählich die ionischen Kolonien von den dorischen überflügelt; mit Akragas (Agrigent) ward 581 von Gela aus die letzte große griechische Kolonie des Westens gegründet.

Baukunst. Der erneute Einfluß des Mutterlandes auf den Westen zeigt sich deutlich in dem kolossalen Apollontempel (G) in Selinus, an dem über hundert Jahre gebaut worden ist (Fig. 300, wo die Unterschiede in der Bezeichnung der Säulen auf verschiedene Stufen der Kapitellbildung hinweisen). Hier erscheint die Beziehung zwischen Tempelhaus und Säulenkranz klar durchgeführt, und zwar so, daß das Tempelhaus in seinen alten Verhältnissen belassen wird, der Umgang aber gerade zwei Interkolumnien breit ist, also ein Pseudodipteros entsteht; es ist der erste dorische achtsäulige Tempel. Ferner ist das hinten geschlossene Megaron aufgegeben und wie in Griechenland ein offener Opisthodom hinzugefügt, während der Pronaos durch eine Säulenhalle erweitert, dadurch der Eingang stattlicher geworden ist (vgl. Fig. 251). 12,6

● - I ◉ - II ○ - III ○ - unbekannt

300. Apollontempel (G) in Selinunt. (Koldewey-Puchstein.)

Die Cella ist hier — im Westen zuerst — dreischiffig angelegt, ungewöhnlicherweise so, daß alle drei Schiffe gleich breit sind und gesonderte Türen haben; das Adyton hat in Gestalt einer kapellenartigen Bildnische seinen Platz in der Cella erhalten. Endlich hat der Giebel seine normale, gradlinige Gestalt gewonnen. Auch der älteste Tempel von Akragas, der Heraklestempel, mag in diese Zeit gehören. Weiterbildungen der achäischen Weise (S. 129) in der Richtung auf den kanonischen Dorismus bieten Tempelreste in Metapont (Apollontempel oder Chiesa di Sansone, und Tavole Paladine); sehr schön ist das bemalte Tongeison des ersteren Tempels mit Palmettenkranz und ausdrucksvollen Löwenköpfen als Wasserspeiern (Taf. VI, 2), ein großer Fortschritt gegenüber den älteren Lösungen dieses Problems (Fig. 256). 12,6 11,9

Athen entfaltete in der peisistratischen Zeit eine rege Bautätigkeit. Das ältere bescheidene
13.1 Hekatompedon (Fig. 266) ward etwa um 520 durch einen Säulenkranz zum Peripteros von
6×12 Säulen umgestaltet, ähnlich wie dies in Lokroi (Fig. 247) geschah: während Säulen
und Gebälk aus Poros bestanden, trat parischer Marmor bei den Metopen und Geison, den
13.2.3 reich bemalten Simen und den Statuen des neuen Giebelfeldes (Fig. 326) ein. Am Ilissos
wurden die Fundamente eines großen Tempels des olympischen Zeus gelegt, der aber unvoll-
endet blieb, und nicht weit davon entstand der kleine Dionysostempel im Zusammenhang mit
den 534 gestifteten tragischen Wettkämpfen: in der Anlage glich er dem älteren Nemesistempel
in Rhamnus (Fig. 219), dessen Polygonmauern und altertümliches Götterbild etwa auf diese
Zeit weisen. In Eleusis, dessen mystischer Kult in Aufnahme kam, ward ein kleiner Weihe-
tempel gebaut (Fig. 416).

Diesem Baueifer gegenüber tritt Olympia zurück. Den älteren Schatzhäusern von
12.3 Kyrene, Gela (S. 107. 130), Megara (S. 147) traten neue hinzu, z. B. von Sikyon: die
reichen Städte legten hier ihre Schätze und Weihegaben in solchen eigenen Bauten nieder, die
fast durchgängig die Form des einfachen Megaron oder Antentempels bewahrten. Von Delphi
wird unten die Rede sein (S. 156).

Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß die Baukunst dieser Zeit sich in religiösen Bauten
erschöpft habe. Die Tyrannenzeit hat es sich auch angelegen sein lassen, Nutzbauten zu
schaffen. In Megara hatte schon der Tyrann Theagenes (seit 640) ein großes Brunnenhaus
errichten lassen, das wegen seines reichen Säulenschmuckes den Namen Hekatostylos (hundert-
säulig) führte; die Fundamente der Säulen, sechzig achteckige Pfeiler, sind kürzlich wiederge-
funden worden. Aus Megara stammte auch der Ingenieur Eupalinos, der in Samos,
wahrscheinlich für den Tyrannen Polykrates (gest. 522), einen über 1000 m langen Tunnel
durch den Berg bohrte, und zwar (wie zwei Jahrhunderte früher in Jerusalem die Werkleute
König Hiskias) von beiden Enden zugleich. Samos besitzt auch großartige Stadtmauern, als
Wunderwerk galten die dortigen Hafenanlagen mit einem mächtigen Molo, der 40 m tief und
400 m lang war. Im Wetteifer mit Polykrates faßten die Peisistratiden in Athen die
11.6 Quelle Kallirroe in einem schönen Brunnenhause (Enneakrunos, „Neunröhrenbrunnen“), das
hohen Rufes genoß: seine Reste mit großer unterirdischer Zuleitung sind neuerdings am Ost-
fuße der Pnyxhöhen aufgedeckt worden. Schon etwas älter war das später als Versammlungs-
haus benutzte Odeion in Sparta, die Skias, ein Rundbau mit Zeltdach: es war ein Werk
des Samiers Theodoros (nach 600). Man sieht aus den Beispielen des Eupalinos und
Theodoros, sowie des Bathykles (S. 145) und Smilis (S. 150), wie groß schon in so alter
Zeit die Freizügigkeit der Künstler zwischen Osten und Westen war: das Inselmeer bildete
keine Schranke, sondern eine Brücke; Ionisches und Dorisches begann sich zu mischen.

Ausbildung der Statue. Auf zwei Wegen läßt sich im Laufe des 6. Jahrhunderts
die Arbeit an dieser vornehmsten Aufgabe der griechischen Kunst verfolgen. Etwa um die Zeit,
da die Tyrannenherrschaften in Korinth und Sikyon zusammenbrachen (S. 152), siedelten aus
Kreta, einer Heimstätte der Holzschnitzerei, die Künstler Dipoinos und Skyllis nach dem
Peloponnes über. Sie galten als Schüler des Dädalos, des mythischen Heros aller künstlichen
Handarbeit, werden aber niemals wie die attischen Bildschnitzer (S. 150) als seine Abkommen, als
Dädaliden, bezeichnet. Ihre Aufgabe war, die Tempel von Sikyon und Umgegend, ja bis nach
dem westlichen Ambrakia, mit Götterbildern aus Holz oder Marmor zu versehen. Vermutlich
lag manchen von ihnen der Typus des „Apollon“ von Tenea (Fig. 292) zugrunde, der auch
in einem plumpen delphischen Apollon von dem Argeier Polymedes auftritt. Jedenfalls ist
dieser Typus in ihrer Schule und von Sikyon aus weiter entwickelt worden: dafür zeugen der

301. Apollon Philesios.
Erzstatuette. Brit. Museum.

302. Relief mit heroisierten Toten aus Sparta.
Grauer Marmor. Berlin. (Furtwängler.)

303. Geflügelte Nike von Delos (ergänzt). Marmor. Athen.
(Studniczka.)

304. Frauenfigur („Spes").
München.

vergoldete delische Apollon mit Bogen und Musengruppe auf den Händen von Tektäos und Angelion, und der Apollon Philesios mit Bogen und Hirschkuh im Didymäon bei Milet von Kanachos (Fig. 301). Ebenso ist in dem lakedämonischen Zweig ihrer Schule (Hegylos und Theokles, Medon und Dorykleidas) die Bildschnitzerei in Holz weiter betrieben und auf Gruppen (Herakles und Hesperiden, Herakles und Acheloos) übertragen worden. Ähnlich war die Wirksamkeit von Smilis aus Ägina (S. 150), dessen thronende Horen in Olympia neben einer Themis von Dorykleidas standen; in Ägina war die Bildschnitzerei von alters her im Schwange. Die Verwendung von Elfenbein und Gold zur Belebung dieser Holzstatuen war eine Übertragung der Technik der Kypseloslade (S. 145) vom Relief auf die Statue und zugleich die Grundlage der später so blühenden Goldelfenbeintechnik. So füllten sich überall die neuen Tempel mit Götterbildern, deren besondere Bedeutung allerdings mehr aus äußeren Abzeichen als aus innerlicher Charakterisierung zu erkennen war.

An die in Sparta geübte Holztechnik gemahnt eine Gruppe lakedämonischer Grabreliefs von grauem Marmor, die die Abgeschiedenen als Verklärte darstellen (Fig. 302). Mann und Frau sitzen auf einem Thron, hinter dessen Lehne sich eine Schlange emporwindet, und halten einen Becher und einen Granatapfel in den Händen. Zwei kleinere Gestalten stehen vor ihnen und bringen ihnen einen Hahn, einen Granatapfel, eine Blume dar, Gaben, welche man Verstorbenen zu widmen pflegte. Die Auffassung der Toten als unterirdisch (darauf zielt die Schlange) weiter lebender und wirkender Heroen war weit verbreitet. Auf dem Grabstein angebracht bildet sie einen scharfen Gegensatz gegen attische Sitte (S. 166).

Neben der obengenannten dorischen Künstlergruppe im Peloponnes blühte auch in ionischen Landen die Marmorbildnerei fröhlich empor, durch das schönste Material, den parischen Marmor, begünstigt. Die größten Fortschritte knüpften sich an die Schule von Chios, deren Werke sich großenteils um das Heiligtum Apollons auf Delos sammelten. Auf Mikkiades' Sohn Archermos von Chios (erste Hälfte des 6. Jahrhunderts) geht wahrscheinlich die in Delos gefundene geflügelte Nike, die erste ihrer Art, zurück (Fig. 303). Die nur verstümmelt auf uns gekommene Marmorfigur läßt sich mit Sicherheit ergänzen. Nike eilt am Beschauer vorbei; die auch für den Lauf verwandte sprungartige Bewegung mit gebogenen Knieen, ohne daß die Füße den Boden berühren, soll den Flug versinnlichen. Den einen Arm stützt sie auf die Hüfte, den anderen hebt sie empor, als wollte sie die Luft durchschneiden. Das Haar des in voller Vorderansicht gezeichneten Kopfes, von einem Reifen umschlossen, ist über der Stirn gekräuselt und fällt in Zöpfen auf Brust und Nacken herab. Eng schmiegt sich das steife Gewand an den Oberkörper, während es nach unten hin flache, parallel gezogene Falten bildet, die in ihrem tiefen Falle dem Marmorbild als Halt dienen. So eckig und derb auch die Figur, so barock ihre Bewegung erscheint, es war doch ein gewaltiger Schritt von den stehenden und sitzenden älteren Gestalten (S. 148ff.) zu dem Wagnis eine schwebende Gestalt zu bilden und das in der Malerei bereits fixierte Motiv (fliegende Gorgonen) in den Marmor zu übertragen, dem eine fast durchgängige Bemalung dann noch eine farbenglänzende Fröhlichkeit verlieh. Die zierlicheren Werke der Söhne des Archermos, Bupalos und Athenis, wurden sogar noch im kaiserlichen Rom geschätzt. Auf sie scheint der bis auf Thorvaldsen lebendig gebliebene sogenannte Spestypus zurückzugehen, eine ruhig stehende Frau in reichem Gewande, das die eine Hand lüpft, während die andere eine Blume oder sonst ein Attribut hält (Fig. 304). Die Gewandung erhält in dieser Kunst ihre selbständige Bedeutung und wird in sorgfältig gelegten und gebügelten Falten immer feiner durchgeführt. Diese überzierliche Rokokoweise der ionischen Marmorkünstler von den Inseln (auch Paros und Naxos hatten ihre Künstler) sollte bald ihre Nachwirkung auf Attika ausüben.

34,3 34,4 37,1

305. Das Schatzhaus der Siphnier (Knidier?) in Delphi. Wiederaufbau der Westfront. (Phot. Giraudon.)

Ionische Reliefs. Unsere Kenntnisse von der ionischen Plastik dieser Zeit werden durch einige Reliefs ergänzt, die geeignet sind von neuem zu zeigen, wie das Relief der Statue vorauseilt. Die Ausgrabungen in Delphi haben außer der Sphinx der Naxier (Fig. 270), einer etwas steifen Bildung, deren eigentümliche Befiederung auf Vasen dieser Periode wiederkehrt, ein fast ganz erhaltenes Schatzhaus zutage gefördert, das meistens den Knidiern zugeschrieben wird, aber wohl eher den reichen und kunstprunkenden Bewohnern der ionischen Insel Siphnos gehört (Fig. 327 u. 13). Nach Westen gewandt glänzt die Antenvorhalle (Fig. 305) mit dem bisher ungewohnten Schmucke zweier Frauen als Gebälkträgerinnen im reichen Gewandstil des Bupalos (Fig. 304). Kymatien von ungewöhnlicher

Äolos Herakles Göttermutter Apoll und Artemis Dionysos

306. Gigantenkampf (linke Hälfte) vom Nordfriese des Schatzhauses der Siphnier (Knidier?) in Delphi. (Fouilles de Delphes.)

Ares Aphrodite Artemis Apollon Zeus Athene Hera? Demeter?

307. Götterversammlung vom Ostfriese desselben Schatzhauses. (Phot. Giraudon.)

308. Nordseite des Harpyiendenkmals aus Xanthos. Brit. Museum. (Phot. Mansell.)

Größe und Kraft gliedern das Gebälk. Während eine Sphinx und zwei nach innen strebende Niken (vgl. Fig. 303 und 154) das Dach bekrönen, stellt das Giebelfeld ziemlich unbeholfen die Entführung des delphischen Dreifußes durch Herakles im Vorbeimarsch nach rechts dar, anscheinend die Übertragung eines Gemäldes auf die unbequeme Fläche (vgl. S. 148). Desto ausgezeichneter ist der kräftig und lebendig komponierte Fries, der im Westen die Apotheose des Herakles, im Süden den Raub der Leukippiden durch die Dioskuren, im Norden den Gigantenkampf (Fig. 306), im Osten eine Götterversammlung (Fig. 307) und den Kampf um einen Gefallenen (in Fig. 305 auf die Westfront übertragen) darstellte. Zeigt hier die Zerlegung des Frieses in zwei äußerlich getrennte, nur innerlich verbundene Szenen eine noch nicht überwundene Kompositionsschwierigkeit, so entschädigt dafür die köstlich naive Frische und Lebendigkeit in der Schilderung der eifrig teilnehmenden Göttinnen, die auf den Parthenonfries (Fig. 398) vorausdeutet. Ebenso ist die Gigantomachie (Fig. 306) voll packender und überraschender Züge (Äolos mit den Windschläuchen, das Löwengespann der Göttermutter). Diese Friese sind das Hauptwerk, aus dem wir das ionische Erzählertalent in plastischer Form kennen lernen; eine farbenreiche Bemalung erhöhte einst den Reiz, und zahlreiche Beischriften erleichterten die Einzeldeutung. 33,6

309. Westseite des Harpyiendenkmals aus Xanthos. Brit. Museum. (Phot. Mansell.)

Ein anderes hervorragendes Werk ionischer Reliefkunst hat Lykien geliefert. Lykien gehörte, wenn auch von einem nichtgriechischen Volke bewohnt, zum ostionischen Kulturbereich (S. 74. 142). Es ist reich an Bildhauerwerken, die, vom 6. bis 4. Jahrhundert reichend, vielfach für verlorene rein ionische Werke eintreten müssen. In unseren Zeitabschnitt gehört das sogenannte Harpyiendenkmal in der Landeshauptstadt Xanthos (Fig. 169), ein Familiengrab, dessen Reliefs die Abgeschiedenen als Verklärte (Heroen) zeigen, wie wir das schon im Peloponnes kennen gelernt haben (S. 155). Die Reliefs zogen sich als Fries oben um die Grabkammer des hohen Pfeilers hin und führen uns sitzende Männer und Frauen, die heroisierten Ahnen, die von den Lebenden Gaben in Empfang nehmen, und geflügelte Todesdämonen 337 („Harpyien", eher Sirenen), die Kinder in den Armen davontragen, vor Augen (Fig. 308). Mit vollkommener Klarheit schauen wir die Grundzüge des altionischen Stiles in seiner Vollendung, „von Anmut leise umflossen", die Zierlichkeit in der Anordnung der Gewänder (vgl. S. 155), und in auffälligem Gegensatze zu den teilweise plumpen Leibern der Männer, die an die milesischen Statuen (Fig. 296) erinnern, die zeremoniöse Anmut der Weiber in Haltung und Bewegung (Fig. 309), Vorzüge, welche die einzelnen Zeichenfehler für den Betrachter zurückdrängen. Stilistisch am nächsten verwandt ist dem lykischen Denkmal ein berühmtes Relief der Villa Albani (Fig. 310), offenbar ebenfalls ionischen Ursprungs, das den Grundgedanken menschlichem Empfinden noch näher bringt. Auch hier wird der Verstorbenen von den Angehörigen Ehrerbietung erwiesen, sie schon verklärt gedacht; das Kind aber, das sie mit beiden Händen zärtlich umfaßt, versetzt die Szene auf den Boden des Familienlebens und verleiht ihr einen innigen Zug. Ganz verschiedenen Stils, überaus kräftig in Auffassung und Formgebung ist ein anderer Fries aus Xanthos, jetzt im britischen Museum, der einen **Kampf zwischen gereihten wilden Tieren und halbtierischen Satyrn schildert.**

Das Ende der ionischen Tonmalerei. Von den früher betrachteten Gattungen ionischer Malerei (S. 141 ff.) reichen manche, z. B. die Tonsarkophage von Klazomenä, noch in unsere Periode hinein. Ein paar andere Arten gehören ihr ganz oder vorwiegend an. Den üblichen weißen Grund bewahrt eine Gruppe von Gefäßen (E), meistens Schalen, die durch

310. Mutter und Kinder. Archaisches Grabrelief. Villa Albani. (Bruckmann.)

311. König Arkesilas zu Schiff als Silphionhändler. Kyrenäische Schale. Paris. (Mon. d. Inst.)

a

312. Herakles bestraft am Altare den ägyptischen König Busiris und seine Leute:

313. Paris empfängt Zeus, Hermes und die drei Göttinnen. Vase ionischen Stils. München. (Furtwängler-Reichhold.)

314. Zeus und Typhon. Chalkidisches Vasenbild. München. (Furtwängler-Reichhold.)

315. Herakles und Geryoneus. Chalkidisches Vasenbild. Paris. (Gerhard.)

die Mohren rücken zur Hilfe heran. Vasenbild aus Cäre. (Mon. dell' Inst.

ihre Gegenstände auf die ionischen Ansiedelungen in Ägypten (Naukratis) und das Nachbarland Kyrene hinweisen: die Darstellung des kyrenäischen Königs Arkesilas II. (um 560) als Schiffsherrn und Händlers mit Silphion, einem Hauptprodukte des Landes (Fig. 311), kann wohl nur an Ort und Stelle entstanden sein. Die Heimat einer weiteren Klasse (F), deren Vertreter bisher nur in Cäre (Etrurien) zum Vorschein gekommen sind (daher Cäretaner Vasen genannt), ist noch nicht ermittelt, sie kann aber ebenfalls nur im Osten gelegen sein. Dieser Vasengruppe sind malerische Farbenwirkung, kräftige Zeichnung, bald naive (Europa und die Insel Kreta) bald drastische Komposition (Busiris), immer mit lebensvoller Schilderung und deutlicher Charakteristik, leicht mit einem Stich ins Humoristische, in besonders hohem Grade eigen. Auf der Busirisvase (Fig. 312) zeugt die Charakterisierung des kraftstrotzenden Herakles, der gelben hakennasigen Ägypter in ihren weißen Linnenröcken, der zur Hilfe heranrückenden nubischen Knüppelgarde von ebenso urwüchsigem Humor wie von scharfer Wiedergabe der Rasseneigentümlichkeiten, die dem Maler aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein müssen. Diese Klasse von Vasen unterscheidet sich von den übrigen durch ihren dunkleren Grund, eine Besonderheit, die auch auf anderen Vasen italischen Fundorts, zum Teil von ähnlich humoristischem Charakter (Fig. 313), wiederkehrt. Die Möglichkeit ist also nicht geradezu ausgeschlossen, daß diese Vasen von Ioniern herrühren, die infolge der persischen Unterjochung (545) Kleinasien verlassen und sich nach dem Beispiele der Phokäer an den Küsten Italiens angesiedelt hatten. Eine ganz ähnliche Wirkung jener Katastrophe werden wir demnächst in Athen kennen lernen (S. 167). Abweichend von den anderen ionischen Vasen ist (G) die flott komponierte und gemalte Phineusschale in Würzburg, auf die nach den Inschriften Milet, Teos, Samos Anspruch haben.

Einer der jüngsten aber blühendsten, durch viele Inschriften bezeugten Fabrikationsorte von Tongeschirr ist das euböische Chalkis (H), das in Handel und Schiffahrt mit Korinth wetteiferte. Wie fast alle ionischen Städte ihre Erzeugnisse bis nach Italien vertrieben, so stand auch Chalkis, dessen Kolonien am tyrrenischen Meere blühten, mit diesen in regen Beziehungen. Lebhafte Schilderungen epischer Vorgänge sind hier besonders beliebt, z. B. Zeus im Kampfe gegen Typhon (Fig. 314), der Kampf um Achilleus' Leiche, Herakles' Streit mit dem dreileibigen Geryoneus um die Rinderherde (Fig. 315); der althergebrachte Streifenschmuck der Gefäße gestattete ausführliche Schilderungen.

Kalydonische Eberjagd

Leichenspiele für Patroklos

Götterzug zu Peleus u. Thetis (Fig. 306)

Achill verfolgt Troilos

Tierkämpfe und Sphinxe

Kampf der Pygmäen mit Kranichen

316. Die Vase des Klitias und Ergotimos („Françoisvase") aus Chiusi. Florenz. (Furtwängler-Reichhold.)

Attische Malerei. Etwa in der solonischen Zeit, im Beginne des 6. Jahrhunderts, entwickelte sich in dem athenischen „Töpferviertel" (Kerameikos), das damals infolge der solonischen Gesetzgebung auch viele auswärtige Handwerker aufnahm, der altattische Stil, reicher als der frühattische (S. 144), nicht so steif wie der korinthische, nicht so lebhaft wie die ionischen, von großer Genauigkeit und Sauberkeit der Ausführung. Das vollkommenste Beispiel bietet die nach dem Entdecker benannte Françoisvase aus Chiusi, jetzt in Florenz, mit ihrem den ganzen 88,1 großen Krater (0,66 m hoch) bedeckenden Reichtum in Streifen geordneter Darstellungen (Fig. 316); sie ist aus der Fabrik des Töpfers Ergotimos hervorgegangen, von Klitias bemalt. Achilleische und andere Mythen erscheinen hier zu einem freien Zyklus vereinigt,

Die Horen — Dionysos — Chariklo, Hestia, Demeter — Iris Chiron — Peleus — Thetis' Haus

317. Endgruppe aus dem Hochzeitszuge auf der Françoisvase. (Furtwängler-Reichhold.)

wobei man sich der Kypseloslade und des amykläischen Thrones (S. 145) erinnern darf. Der Zug der Götter zur Hochzeit von Peleus und Thetis, der den Bauch des Gefäßes rings umzieht (Fig. 317), trägt in der Ausführlichkeit und Formelhaftigkeit seiner Schilderung einen ganz epischen Charakter, in vielen Einzelheiten Züge ionischer Auffassung und scharfer Beobachtung. Die Farbgebung und die Sorgfalt der Durchführung erhellen aus einem stilgleichen Fragmente von einer Vase des Sophilos (Taf. V, 4). Mit dem größten Teil attischer Vasen teilt die Françoisvase den Fundort in Italien, speziell Etrurien, während andere Erzeugnisse der gleichen Fabrik des Ergotimos sowohl in Naukratis wie im phrygischen Gordion zum Vorschein gekommen sind: Belege für den Beginn des ausgebreiteten Ausfuhrhandels, den das attische Töpferhandwerk während beinahe zweier Jahrhunderte, vorzugsweise nach dem Westen, betrieben hat. Die schmuckreichen Gefäße bargen eben das feine attische Öl, die einzige heimische Waare, deren Ausfuhr Solon erlaubt hatte.

Die Françoisvase gehört etwa dem Ende der „solonischen Zeit“ (um 570) an. Damals war die ärmlichere korinthische Tonware schon fast ganz vom Markte verdrängt, die ostionischen Fabriken aber setzten ihre Tätigkeit noch etwa ein Menschenalter fort, bis sie teils durch die politischen Verhältnisse teils infolge des raschen Aufblühens Athens der attischen Keramik völlig das Feld räumten; nur Chalkis behielt noch eine Zeitlang seine selbständige Bedeutung. In Athen war zur Zeit des Peisistratos der Maler Eumares bemüht die Personen charakteristischer zu bilden und ihre Stellungen mannigfaltiger zu gestalten, wenn auch natürlich noch in den Schranken altertümlicher Kunst. Die Stufe seiner Kunst vergegenwärtigen die sogenannten schwarzfigurigen Vasen, in denen, gegenüber den ionischen Vasen, ein gewisser Rückschritt nicht zu verkennen ist, insofern die schwarze Silhouette auf rötlichem Tongrunde, durch Ritzlinien und Farben (Weiß und Kirschrot) verdeutlicht, noch einmal die Alleinherrschaft erhält. Nur gelegentlich tritt ein stumpfes Braun hinzu, z. B. auf einer Tonplatte, die einen Krieger in Angriffsstellung darstellt (Fig. 318); die meisten Tonplatten, darunter vorzüglich ausgeführte, bewahren die gewöhnlichen Farben. Männer werden schwarz, Frauen weiß gebildet, ihre Augen nach alter korinthisch-attischer Weise verschieden gezeichnet. Dabei ist aber ein Fortschritt unverkennbar, die Ausprägung eines besonderen attischen, von fremden Einflüssen sich befreienden Stiles. Nicht bloß die Farben sind von kräftigerer Wirkung und die Formen der Gefäße (hauptsächlich Amphoren und Hydrien) werden, etwa dem Formensinn des entwickelten dorischen Baustils entsprechend, fester und vollkommener, sondern auch die figürlichen Darstellungen, in ähnlicher Empfindungsweise straff und streng gezeichnet, werden bedeutend mannigfaltiger. Nach dem Vorgange frühattischer Vasen (S. 144) wird für die Szenen ein größeres etwa quadrates Bildfeld in Tonfarbe ausgespart, während das übrige Gefäß durch glänzendes Schwarz dem Erz angeglichen wird. Wenige größere und schlanker gebildete Figuren, ohne alles füllende

318. Anstürmender Krieger. Attische Tonplatte von der Akropolis. Athen. (Girard.)

319. Herakles bekämpft den dreileibigen Geryoneus über dem gefallenen Eurytion. Von einer Amphora des Exekias. Louvre. (Gerhard.)

Beiwerk, pflegen eine Handlung, oft mit sehr ausführlicher Einzelzeichnung, zu knappem und klarem Ausdruck zu bringen. Ein reicher Schatz mythologischer Kompositionen, unter denen dionysische Szenen breiten Platz gewinnen, wird, ohne Zweifel auf Grund von Vorbildern der größeren Malerei, entfaltet, daneben auch Bilder des umgebenden Lebens gezeichnet (Ölernte, die erste Schwalbe als Frühlingsbotin), an denen sich die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit entwickelt. Tüchtige Vasenmaler in großer Zahl und von verschiedener Herkunft, wie Amāsis (wohl aus Ägypten), Exekias, „der Skythe“, Nearchos (manche von ihnen sind vielleicht nur 88,2

320. Panathenäische Preisgefäße mit dem Bilde der Athena Polias.
a. älteren Stils (Burgonsche Vase. 6. Jahrh.). b. gewöhnlicher Art (6. und 5. Jahrh.). c. späteren Stils (4. Jahrh.).

Fabrikanten, nicht selbst Maler) arbeiten an der noch deutlich verfolgbaren Entwickelung des Stiles (Fig. 319). Diese liegt besonders klar vor in den panathenäischen Preisgefäßen, mit bestem Öl gefüllten Amphoren, die, den Siegern an den panathenäischen Spielen geschenkt, mit dem Bilde der Stadtgöttin Athena als Wappen geschmückt und mit einer beglaubigenden Inschrift („von den Kampfpreisen aus Athen") versehen waren. In drei Hauptstufen können wir dieses Bild verfolgen, von einem ersten schweren und bunten Versuch (Fig. 320 a), der dem Anfange der Panathenäen (566) nahe stehen wird, durch die normale Bildung (b) hindurch bis zu späten Nachahmungen (c), die bis tief ins vierte Jahrhundert den hergebrachten Typus in verkünstelter Nachbildung beibehalten. Denn auch hier wiederholt sich die Erscheinung, daß eine bereits überholte Kunst doch noch neben der siegreichen jüngeren Schwester ein längeres, immer mehr ermattendes Nachleben führt. Eine der vielen Spielarten des schwarzfigurigen attischen Stils bilden die sogenannten tyrrenischen Amphoren.

In diesem Stil hat auch das Ornament gemäß der früher geschilderten Richtung des griechischen Kunstsinns (S. 108 f.) eine festere, organischere Verwendung als bisher gefunden. In dem Kranze lanzettförmiger Blätter z. B., der unmittelbar über dem Fuße den Bauch des Gefäßes umgibt (vgl. Fig. 275. 316) und ebenso das feste Wurzeln wie das Streben nach oben versinnlicht, erreicht das Ornament dieselbe Bedeutung, die ihm in der Architektur zukommt: es drückt die Aufgabe und den Zweck des Gliedes, dem es anhaftet, sinnbildlich aus. Ebenso findet ein ursprünglich ionischer doppelter Palmettenkranz, durch eine Perlenschnur verbunden, seine bezeichnende Stelle am Halse von Amphoren, der sich nach oben und unten gleichmäßig wölbt (Fig. 319. 320 b, c). Die Schulter des Bauches umgibt gern ein Kragen fallender Blätter (vgl. Fig. 316 f.). Dazu kommen die dem geometrischen Stil entlehnten Mäandermuster, die zum Säumen und Abgrenzen der Bildflächen oder zum Umschnüren des Gefäßes benutzt werden. Die Ornamentmotive sind nicht zahlreich, sie gestatten aber eine unendliche Mannigfaltigkeit der Zeichnung im einzelnen und offenbaren, da sie niemals mit der Schablone gemalt werden, die große Fruchtbarkeit der Phantasie und den Geschmack selbst des gewöhnlichen Kunsthandwerkers.

Die etwas eintönigen Farben der Tonmalerei sind nicht die einzigen, über die die damalige Malerei verfügte. Das beweisen — in Ermangelung von Wandmalereien — attische **Grabstelen** der peisistratischen Zeit. Dies sind Marmorplatten, deren bloße Malereien (Lyseas mit Becher und Zweigen in den Händen, Fig. 321) oder bemalte Reliefs (Aristion, Fig. 322) — das ist

321. Lyseasstele, Malerei auf Marmor. (Conze.)

322. Grabstele Aristions von Aristokles. Athen. (N. Photogr. G.)

323. Mädchenstatue von der Akropolis. Athen. (Ant. Denkm.)

324. Mädchenstatue von der Akropolis. Athen. (Mus. d'Athènes.)

325. Frauenstatue von Antenor, von der Akropolis. Athen. (Ant. Denkm.)

nur ein gradweiser Unterschied (vgl. S. 138) — nicht bloß eine reichere Farbenskala entfalteten, wie sie die mit dem Pinsel aufgetragenen Wachsfarben gegenüber den Tonfarben erlaubten, sondern auch sich hell von dunklem Grund abhoben. Schon auf manchen ionischen Vasen, besonders den jüngsten klazomenischen Tonsarkophagen (Fig. 285) war der letztere Weg neben dem alten Silhouettenstil eingeschlagen worden, ja auch die Françoisvase folgt ihm in den eingewebten Figuren einiger Gewänder; aber erst gegen das Ende der Peisistratidenzeit ward er konsequent verfolgt und damit, wie wir bald (S. 173) sehen werden, eine völlige Revolution angebahnt.

Attische Plastik. Die Aristionstele (Fig. 322), ein Werk des **Aristokles**, bildet den Übergang zur Plastik. Die hohe schmale Stele mit ihrem figürlichen Schmuck haben die Attiker von Jonien übernommen. In den **Grabreliefs** spiegelt sich die attische Empfindungsweise am reinsten wieder. Keine schroffe Kluft trennt den Verstorbenen von den Lebenden. In treuem Abbilde, so wie er auf der Erde weilte, in dem bezeichnenden Gebaren, an welchem ihn die Freunde wieder erkannten, schildert ihn der Künstler. Dem strammen, fest einhertretenden Soldaten der peisistratischen Zeit begegnen wir nicht bloß auf dem bemalten Relief des Aristion, sondern noch auf manchen ähnlichen Stelen, bisweilen so, daß Malerei und bemaltes Relief neben einander auf der gleichen Platte erscheinen. Den Kriegern reihen sich unter anderen ein Athlet mit emporgehaltenem Diskos, ein anderer mit gezücktem Speer an. Deutlich erkennt man gewisse überlieferte Typen, die von dem einzelnen Künstler benutzt und

35,5

35,6

leicht abgeändert wurden. Alle diese Reliefs, bei denen zuerst der pentelische Marmor verwendet ward, schließen sich stilistisch der altattischen Plastik (S. 148) an; sie sind die rechte Schule für das scharfumrissene attische Flachrelief geworden.

Zu diesen echt attischen Werken trat nun aber eine ganz andere Richtung hinzu. Unter der Herrschaft des Peisistratos hielt die ionische Marmorkunst von den Inseln, mit ihrer weichen Wiedergabe des Fleisches und ihrer Vorliebe für das Zierliche in der Gewandung (S. 155), ihren Einzug in Athen; vermutlich waren es die politischen Verhältnisse Ioniens (S. 152), die diese Einwanderung ionischer Künstler veranlaßten oder begünstigten. Eine große Anzahl auf der Akropolis gefundener stehender Frauengestalten, einst alle reich bemalt und auf schlanken Pfeilern aufgestellt (vgl. Fig. 271. 303), zeigt uns die zierliche und gebundene Art 34 dieser Richtung in zahlreichen Abstufungen und Variationen. Bald erkennen wir deutlichen Anschluß an die primitive naxische Art (Fig. 323, vgl. Fig. 294): die einfache aber reichbemalte 36,4 Gestalt nimmt durch ihren fröhlichen Ausdruck ein. Eine zweite (Fig. 324), mit sorgfältiger plastischer Charakterisierung des Gewandstoffes, tritt mit anspruchsvollerem Lächeln auf. Am 34,5–8 beliebtesten ist die reichere Darstellungsweise der Künstler von Chios und Paros (vgl. Fig. 304). Einzelne Werke anderen Inhalts (Männer, Reiter) kommen hinzu. Der schöne parische Marmor war das Material dieser Statuen. Den eingewanderten Ioniern von den Inseln, deren manche sich inschriftlich nennen (z. B. Aristion von Paros), gesellten sich bald attische Künstler, die bei ihnen in die Schule gegangen waren. So ist eine der vorzüglichsten jener Frauengestalten 36,1 (Fig. 325), ernster und eigentümlicher als die meisten ionischen Vorbilder, ein Werk des Atheners Antenor, eines Sohnes des Malers Eumares (S. 163), während auf den vorher schon in seiner Heimat bewährten Kleinasiaten Endoios (er galt für den Bildner der ephesischen 35,3 Artemis) wahrscheinlich eine sitzende Athenastatue zurückgeht, die schon vor längerer Zeit nördlich unterhalb der Akropolis gefunden worden ist; sie zeigt den alten Typus der sitzenden Figur (Fig. 296) in lebendigerer Durchbildung. Der volle Eindruck jener ionischen Rokokodamen ward übrigens erst durch ihre reiche Bemalung erzielt; es ist kein Zufall, daß der Bildhauer Antenor der Sohn eines Malers war: beide Künste waren untrennbar. Denn wir würdigen die archaischen Skulpturen erst richtig, wenn wir sie uns polychrom denken; den Alten selbst schien nach Platons Zeugnis die Plastik erst durch die Farbe ihre volle Wirkung zu erhalten. Nur zeigen die Funde, daß eine Bemalung einzelner Teile (Haare, Augen, Lippen, Gewandsäume usw.) dem Geschmacke jener Zeit genügte und hier so wenig wie in der Architektur (S. 123) einen Schluß auf vollständige Bemalung erlaubt.

Neben den ionischen Einwirkungen hielt sich doch auch der altattische Stil. Am abgeklärtesten zeigt er sich in den Überresten einer Gigantomachie, die den Giebel des gegen Ende der Peisistratidenzeit erweiter- 35,7 ten Hekatompedon schmückte (Fig. 326); es ist die Fortsetzung der mit dem Kalbträger (Fig. 297) eingeschlagenen Stilrichtung.

326. Athena und Gigant, aus dem Giebelfelde des erweiterten Hekatompedon. (Ant. Denkm.)

Zum Plan von Delphi. (Fig. 327.)

(Die Benennungen, nicht durchweg gesichert, nach Homolle und Pomtow.)

1. Haupteingang im Südosten; der Weg führt talaufwärts nach Phokis und Böotien.
2. 2 2. Nebeneingänge und Pforten.
3. Eherner Stier von Theopropos von Ägina, Weihgeschenk der Korkyräer (um 500).
4. Arkadische Heroen von Pausanias, Dädalos, Antiphanes und Samolas, Weihgeschenk der Arkader wegen eines Sieges über Sparta (369).
5. Großes Denkmal der Peloponnesier wegen der Schlacht von Aegospotamoi (405), gemeinsames Werk der polykletischen Schule.
6. Danaos und andere Heroen von Argos, anläßlich der Gründung von Messene (369) geweiht.
7. Das „hölzerne Pferd", Erzstatue von Antiphanes, Weihgeschenk der Argeier (414).
8. Großes Denkmal der Athener, von Phidias, wegen des Sieges bei Marathon (490).
9. Die Sieben gegen Theben, von Hypatodoros und Aristogeiton, von den Argeiern wegen Oenoe (456) geweiht.
10. Die Epigonen, von denselben angeblich aus gleichem Anlaß geweiht.
11. Denkmal der Tarentiner, von Hageladas, wegen eines Sieges über die Messapier (um 500).
12. Schatzhaus der Sikyonier (erste Hälfte des 6. Jahrhunderts).
13. Schatzhaus der Siphnier („Knidier").
14. Fundament, falsch als Schatzhaus der Knidier ergänzt.
15. Baurest („Schatzhaus der Thebäer").
16. Desgleichen („Halle der Böoter").
17. Schatzhaus der Böoter? wegen des heiligen Krieges (um 345).
18. Schatzhaus der Knidier („Megareer").
19. Unsicherer Rest („Schatzhaus der Korinthier").
20. Haus der Pythia.
21. Gebäude von unbekannter Bestimmung.
22. Willkürlich angenommener Bau.
23. Schatzhaus von Klazomenä („Kyrene").
24. Baurest, kein Gebäude.
25. Schatzhaus der Potidäaten?
26. Schatzhaus der Syrakusier, wegen des Sieges über die Athener (411) errichtet?
27. Gebäude von unbekannter Bestimmung.
28. Schatzhaus der Athener (etwa um 500); daneben Beutestücke von Marathon.
29. Rathaus (Buleuterion).
30. Statue der Leto und Felsen der Sibylle Herophile.
31. Säule der Naxier mit einer Sphinx (6. Jahrh.).
32. Halle der Athener aus marathonischer Beute (490). Die Halle lehnt sich an eine Polygonmauer, die mit Inschriften bedeckt ist.
33. Kopie der olympischen Nike des Päonios (um 423, Fig. 457); sie stand zwischen 31 und 33.
34. Schatzhaus der Korinthier (um 600)?
35. Dreifußraub von Diyllos, Amykläos u. Chionis, Weihgeschenk der Phoker (um 500); nicht der platäische Dreifuß.
36. Goldener Dreifuß auf ehernem Schlangenuntersatz (Fig. 344), gemeinsames Weihgeschenk der Hellenen wegen des Sieges bei Platää (479).
37. Der große Altar, von den Chiern errichtet (um 508).
38. Nike und Dreifüße, von Gelon und Hieron wegen des Sieges bei Himera (480) gewidmet; westlich die Akanthussäule (Fig. 455).
39. Schatzhaus der Akanthier und des Brasidas (um 424). Daneben ein Apollonkoloß, hellenisches Weihgeschenk für Salamis (480). In der Nähe der Apollon Sitalkas, 16 m hoch, eine Weihegabe der Amphiktionen.
40. Hohe Basis mit Reliefries, ursprünglich von König Perseus errichtet, nach dessen Besiegung (168) mit einer Reiterstatue des Ämilius Paullus besetzt.
41. Der Tempel Apollons, vorn mit persischen, im Süden und Westen mit galatischen Schilden geschmückt. Hinter der Cella das Adyton mit dem Orakeldreifuß über der Erdspalte. Südlich vom Tempel das alte Heiligtum der Ge und der heilige Hain von Lorbeer und Myrten.
42. Gebäude von unbekannter Bestimmung.
43. Ebenso.
44. Ebenso, Fundort einer Marmorstatue des Antinous.
45. Ebenso.
46. Löwenjagd Alexanders d. Gr. und Krateros', von Lysippos und Leochares, geweiht von Krateros. In der Nähe östlich das Viergespann (Gelons?), von Polyzelos um 477 gewidmet (vergl. Fig. 363).
47. Das Theater (mit dem Bühnengebäude ergänzt).
48. Poseidonion.
49. Umfriedigung.
50. Gebäude von unbekannter Bestimmung.
51. Die Tempelquelle Kassotis.
52. Exedra.
53. Gruppe der Pharsalier Agias (Fig. 531, von Lysippos), Daochos und Familie (um 340).
54. Ummauerter Bezirk mit dem Grabe des Neoptolemos?
55. Lesche der Knidier, im Inneren von Polygnotos ausgemalt (nach 460).

327. Plan von Delphi.
(Nach Tournaire, Fouilles de Delphes.)

Zur Ansicht von Delphi. (Fig. 328).

Zu Grunde liegt die Wiederherstellung Tournaires, mit Benutzung der Bemerkungen von Pomtow, jedoch beschränkt sich die Wiedergabe auf die Bauten und wenige hervorragende Bildwerke, die sich einigermaßen sicher wiederherstellen lassen. So gibt die Ansicht, die lediglich zur Orientierung und zur allgemeinen Veranschaulichung der Oertlichkeit dienen soll, nur das Gerippe der heiligen Pytho, das durch zahllose Statuen und andere Weihgeschenke belebt gedacht werden muß.

328. Ansicht des heiligen Bezirks in Delphi. (Nach Entwurf von Tournaire, Fouilles de Delphes.)

In der Gruppenbildung herrscht noch die gleiche Anordnung wie im Giebel des olympischen Schatzhauses der Megareer (S. 147). Athena als Mittelfigur tötet einen neben ihr am Boden liegenden Giganten; beiderseits drang ein (gänzlich verlorener) Gott auf einen verwundeten Giganten ein, der das Giebelende geschickt ausfüllt. Zum Vergleich bietet sich eine neuerdings in Delphi gefundene Gruppe dar.

Delphi (Fig. 327. 328). Delphi hat in dieser Periode die Grundlage seiner baulichen Ausstattung gewonnen. Die „felsige Pytho" liegt unter den Steilwänden des Parnass auf gegen Süden abschüssigem Felsboden, so daß jeder Baugrund erst durch Anlage von Terrassen gewonnen werden mußte. Den Mittelpunkt bildete der alte sagenumsponnene Apollontempel, an den Felsspalt gebunden, an dem der Gott den Pythodrachen erschlagen hatte. Schon in den Anfängen des 6. Jahrhunderts hatten Korinth (n. 34) und Sikyon (n. 12, vgl. S. 147) hier Schatzhäuser errichtet. Dann gab der Brand des der Sage nach von Trophonios und Agamedes erbauten Tempels (534) den Anstoß zu einem Neubau. Gehört auch der noch in Resten erhaltene Tempel (n. 41) erst einem späteren Wiederaufbau an, der nach einem Erdbeben (373) langsam gefördert ward, so hat dieser doch gewiß den Grundriß des früheren Tempels bewahrt. Die ungewöhnliche Länge (6×15 Säulen, wie in dem korinthischen Apollontempel S. 134) erklärt sich hier aus dem Orakelraum (Adyton) hinter der Cella; das etwa gleichzeitige Heräon in Platää weist gar 18 Säulen an der Langseite auf. An dem delphischen Tempel ward mehrere Jahrzehnte gebaut, bis zuletzt die von den Peisistratiden aus Athen vertriebenen Alkmeoniden den Bau durch eine Marmorfassade (den ersten Marmorbau des griechischen Festlandes) zu Ende führten. Von den Giebelfeldern haben sich spärliche Reste erhalten; vom Westgiebel Reste eines Gigantenkampfes in Tuff (Fig. 329), die Göttin schwer mit Gewand behangen und unter dem Druck der Giebelschräge gebückt; vom Ostgiebel Tiergruppen in Marmor (Hirsch vom Löwen gepackt, Pferd), etwas gewaltsam in der Komposition und hart in der Durchführung; endlich eine marmorne Nike nach bekanntem Schema (Fig. 303) als Akroterion.

329. Gigant und Göttin. Vom Westgiebel des älteren Apollontempels in Delphi. Tuff. (Phot. Giraudon.)

Um die Zeit des Tempelbaues entstanden die Säule der Naxier (n. 31. Fig. 270) und das skulpturenreiche Schatzhaus der Siphnier (n. 13. Fig. 305—7), die ersten Denkmäler ionischen Stiles in Hellas. Sie lagen an der gewundenen Feststraße, die zur Tempelterrasse emporführte. Bald sollte sich dieser Teil des heiligen Bezirkes mit immer reicheren Bauten und Denkmälern füllen.

Der Westen. Über die Bildkünste im westlichen Griechenlande versagt für diese Zeit fast alle Kunde. Zwei untere Hälften von Metopen aus dem selinuntischen Tempel F (S. 127) enthalten wieder einmal Gigantenkämpfe von recht hartem Ausdruck: es ist eine Weiterbildung des Stils vom megarischen Schatzhaus in Olympia (S. 147). Gegen Ende der Periode hören wir von einem etwas altmodischen Erzgießer Klearchos von Rhegion, aus korinthischer Schule hervorgegangen (S. 151), und von Dameas von Kroton, der eine Statue seines wegen Körperkraft und Gewandtheit berühmten Landsmannes Milon für Olympia goß. Auf einer runden Scheibe stand er mit geschlossenen Füßen, in der Rechten einen Granatapfel, die Linke mit gestreckten Fingern. Die Hauptzüge kann uns eine kleine Erzfigur (Fig. 330) vergegenwärtigen.

330. Athlet. Erzstatuette Brit. Museum.

6. Die Zeit der Perserkriege (510—460).

Allgemeine Zeitverhältnisse. Die Jahrzehnte, die die Wende des 6. und 5. Jahrhunderts umgeben, bilden die Entscheidungszeit für die griechische Kunst. Die Lehrzeit ist vorüber, die Ziele sind geklärt, es gilt jetzt, das Probestück vorzulegen. Die Zeitverhältnisse boten mächtige Förderung. Im Jahre 510 wurden wie in Rom so auch in Athen die Tyrannen verjagt: der Freistaat ward durch den Alkmeoniden Kleisthenes begründet. Auf dem während der Tyrannis gelegten sicheren Grunde blühte Athen rasch empor. Industrie und Handel hoben sich: 506 ward mit Euböa das erste große Außenland gewonnen und Chalkis unterworfen, freilich auch die immer wachsende Eifersucht Korinths und Äginas erregt. Da brach 500 im Osten der ionische Aufstand aus. Die reichen Städte an der kleinasiatischen Küste unterlagen der persischen Großmacht und blieben für lange geknickt. Athen war beim Aufstande beteiligt gewesen, aber der von Dareios entsandte Rachezug sollte der Stadt ihren höchsten Triumph bringen, den Sieg bei Marathon unter Miltiades' Führung (490). Als dann Xerxes' Riesenheer und Flotte zur Rache heranzogen, ward 480/79 freilich Burg und Stadt Athen zerstört, aber die von den vereinten Griechen erfochtenen Siege bei Salamis, Platää, Mykale brachten nicht bloß die Befreiung vom drohenden Barbarenjoch, sondern führten Athen an die Spitze des delischen Seebundes, der durch Aristeides' weise Mäßigung geordnet ward (477). So nahm Athen, während Sparta von dem Siege wenig Vorteil zu gewinnen wußte, alles ionische Leben in sich auf, und während neben der lyrischen die tragische Poesie zu immer höheren Zielen emporstieg, ward auch die künstlerische Ausschmückung der neuen ionischen Hauptstadt in Angriff genommen. Diese ideale Seite des athenischen Aufschwungs knüpft sich vorzugsweise an den Namen Kimons, des Mannes, der in der Doppelschlacht am Eurymedon (467?), das von seinem Vater Miltiades begonnene Werk krönend, den letzten beutereichen Sieg über die Perser erfocht und der durch die Eroberung von Thasos (463) die thrakischen Goldgruben in Athens Hände brachte.

Von den dorischen Isthmosstaaten bewahrten Sikyon und Ägina, ferner das mit Athen befreundete Argos auch auf dem Gebiete der Kunst eine rege Tätigkeit. Kräftiger aber bewährten sich die westlichen Dorier. Obschon aus Ionien mancherlei neue Bildungselemente dem Westen zuflossen (Pythagoras, Parmenides) und obwohl Kyme 475 die etruskischen Barbaren aufs Haupt schlug, drängten hier doch die Dorier ihre ionischen Nachbarn immer weiter zurück. Sybaris ward 510 von Kroton vernichtet, am Sunde setzte sich Anaxilas in Rhegion und Messana fest, vor allem aber hob sich aus dem Einerlei lokaler Wirren und Fehden Syrakus nebst Gela als beginnende Großmacht unter Gelon und Hieron empor, während Theron in Akragas kraftvoll herrschte. Im Jahre von Salamis (480) besiegte Gelon bei Himera die westliche barbarische Großmacht, die Karthager. In den dorischen Städten des Westens blühte wie in denen des Mutterlandes die Gymnastik; für alle Dorier bildete **Olympia** mit seinen Spielen den Mittelpunkt, neben dem **Delphi**, weniger auf die Dorier beschränkt, seine alte Bedeutung behauptete.

Die ganze Zeit, etwa von 510 bis 460, bildet namentlich für die Kunst ein in großem Flusse dahinströmendes Ganze, doch schneiden die Jahre 480/79 durch ihre außerordentlichen Erfolge, die neu gewährten Mittel, die höher gesteckten Aufgaben so tief ein, daß gewisse Unterschiede der beiden Hälften unverkennbar sind.

Kanonischer Dorismus. Etwa mit dem Beginne dieses Zeitabschnittes ist der dorische Baustil zu voller Reife und Regel gelangt, ohne doch seinen festen, etwas herben Charakter abgelegt zu haben. Die Tempel pflegen kürzer zu sein als bisher und beobachten meistens das normale Verhältnis der Säulenzahl an Vorder- und Langseiten (S. 113). Mauern und Säulen stehen in fester Beziehung zu einander. Der offene Opisthodom ist auch bei den westlichen Tempeln durchgeführt. Bei größeren Tempeln ist die Cella dreischiffig, aber mit starkem Vorherrschen des Mittelschiffes, so daß die Seitenschiffe gangartig erscheinen (Fig. 331 a). Die Eckjoche sind regelmäßig enger, daher die Ecktriglyphe seitwärts über die Säulenachse hinaustreten kann, ohne daß die Nachbarmetope in ihrer Gestalt geändert würde. Die Säulen werden schlanker, der Echinos des Kapitells (der die achäische Einkehlung, Fig. 252, nicht mehr kennt) wird steiler und straffer, die ganzen Verhältnisse und alle Glieder strecken sich in die Höhe. Es liegt im Wesen eines kanonisch gewordenen Stils, daß er einförmiger ist, die individuellen Regungen seltener werden. So genügt es darauf hinzuweisen, daß die meisten jüngeren Tempel Siciliens dieser Richtung angehören, die späteren Teile des Apollontempels (Fig. 300) und das Heräon (E) in Selinunt (Fig. 366), die meisten Tempel von Akragas (Girgenti) — unter denen die beiden der „Juno Lacinia" und der etwas jüngere der „Concordia" (willkürliche Namen) trefflich erhalten sind —, endlich der unvollendete Tempel von Segesta. Dieser und vor allen der sog. Poseidontempel in Poseidonia-Pästum können als vollendete Muster dieser Stilweise gelten. Der letztere (Fig. 331) gibt die nunmehr regelmäßige Form einer Cella (B) mit Vorhalle (A) und Opisthodom (C) in antis; er ist noch ein wenig länger als üblich (6×14 Säulen), sonst aber in seiner trefflichen Erhaltung — sogar die Säulenreihen in der Cella, zwei übereinander, stehen noch — ein wahrer dorischer Mustertempel. Nur das Fehlen aller Tropfen erinnert noch an die alte achäische Weise (S. 129); auch weichen die 24 Kanäle an den äußeren Säulen von der Normalzahl (20) ab. 12,7 12,9

In **Delphi** wurden um diese Zeit von den Athenern ein Schatzhaus (Fig. 327 n. 28), dessen Skulpturen wir kennen lernen werden (Fig. 344), und eine kleine Siegeshalle (n. 32) erbaut, letztere zu Ehren des marathonischen Sieges; es war der erste athenische Bau ionischen Stils, von dem wir wissen. Auch der andere große Festplatz der Griechen, **Olympia**, gewann schon in der Zeit vor den Perserkriegen an Glanz. Während Delphi steil in die Höhe gebaut

werden mußte, lag in Olympia alles auf ebener Fläche. Der heilige Hain, die Altis (Fig. 352 f.) füllte sich allmählich mit Bauwerken: zu dem Heräon und den älteren Schatzhäusern trat jetzt das Rathaus (Buleuterion, Fig. 352, B), im Grundrisse ganz abweichend von der üblichen Bausitte: ein quadratischer Mittelbau mit zwei länglichen Nebenbauten, die an dem einen Ende abgerundet und durch eine mittlere Säulenreihe geteilt waren.

In Athen hat die Baukunst ebenfalls seit der Befreiung bedeutende Aufgaben zu lösen gehabt. Gleichsam um das von den Tyrannen erweiterte Hekatompedon zu übertrumpfen, begann man an der Stelle des späteren Parthenon (Fig. 388 n. 22) einen großen Tempel nach ähnlichem Plan, dessen Fundamente bis zu 10 m Tiefe auf den Felsen gegründet wurden, aber trotz zweimaligen Ansetzens war er 480 doch erst bis zu den untersten Trommeln der marmornen Säulen gediehen. Mehrfache bemalte Baureste, die aus der Schuttschicht der Burg hervorgezogen worden sind, zeugen für anderweitige Bautätigkeit, allein die Zerstörung durch die Perser war so gründlich, daß sich nichts Zusammenhängendes erkennen läßt. Dafür tritt Athen auf einem anderen Gebiet in den Vordergrund.

Osten
a

b
331. Sog. Poseidontempel in Poseidonia (Pästum).
a. Plan (Borrmann nach Koldewey-Puchstein). b. Ansicht.

Attische Malerei. In der herkömmlichen Geschichte der Malerei ward Kimon von Kleonä (unweit Korinth) ein Ehrenplatz zugewiesen: kunstvollere Stellungen, Verkürzungen aller Art, anatomische Feinheiten, natürlicheren Faltenwurf beobachtete man zuerst an ihm. Wir können diese Fortschritte in der attischen Tonmalerei, die allmählich alle fremden Gattungen völlig verdrängte, deutlich verfolgen. Sie stehen im Zusammenhange mit einer geänderten Farbenempfindung, deren erste Anzeichen wir schon kennen gelernt haben (S. 166): die Figuren hoben sich hell von dunklerem Grund ab.

Nach etwa einem halben Jahrhundert unumschränkter Herrschaft des schwarzfigurigen Silhouettenstils trat in den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts in der Tonmalerei diese Wandlung ein, die eine Epoche bedeutet. Der rotfigurige Stil bezeichnet die Umkehrung des bisherigen Farbensystems; fortan lösen sich die Figuren tonrot vom schwarzen gefirnißten Grunde, innerhalb dessen sie ausgespart bleiben. Es war das Ei des Columbus. Erst dadurch ward eine bessere Zeichnung der Figuren möglich; sie konnten nun auch innerhalb der Umrisse

332. Herakles und Geryoneus. Von einer Schale des Euphronios. (Furtwängler-Reichhold.)

333. Köpfe des Herakles und Antäos. Von einer Schale des Euphronios. (Österr. Jahresh.)

334. Gelage. Von einer Schale im Stile des Brygos. Brit. Museum. (Hartwig.)

feiner durchgebildet werden, indem schwarze Pinselstriche an die Stelle der alten Ritzlinien traten. Jetzt entwickelt die Gewandung allmählich einen feineren Faltenwurf, die Bewegungen werden gelenkiger, die Augen richtiger gezeichnet, ihre Stellung und Form zu charakteristischem Ausdrucke benutzt. Die alte Unterscheidung der Geschlechter durch Farbe, Augenform und dergleichen äußerliche Ausbilfsmittel fällt fort. Das schwierige Problem, sowohl dem Körper wie der Gewandung das gebührende Recht zu schaffen, bleibt freilich zunächst noch ungelöst: die Umrisse des Körpers werden mit helleren Linien innerhalb der Gewandmassen angegeben, die sich unabhängig um den Körper entfalten. Neben der tiefschwarzen Farbe werden auch hellere Lösungen bis zum Blond gebraucht und charakteristische Wirkungen dadurch erzielt. Das früher übliche Weiß dagegen verschwindet ganz, Kirschrot beschränkt sich auf wenige Nebendinge (Bänder); dafür wird hie und da Schmuck mit Gold aufgehöht.

Eine eng zusammengehörige Gruppe von Tonmalern ist die Trägerin dieses Fortschrittes.
4. 89,1 Noch in die letzte Tyrannenzeit mögen der Maler Epiktetos und der bedeutende Fabrikherr Andokides fallen, die noch die ältere Weise mit der neuen verbinden und mancherlei Steifheiten
88,5 bewahren. Die ganze Strenge des neuen Stiles zeigt Sosias. Neben Steifheit der Komposition tritt viel gute Einzelbeobachtung bei Euthymides, dem Sohne des Polios, hervor, der seinen Malereien auch wohl selbst ein „Bravo“ beischreibt oder die Bemerkung „so schön gemalt, wie es Euphronios nie gekonnt hat“. Dieser Euphronios, der schon dem 5. Jahrhundert angehört, ist der bedeutendste Name der Gruppe; er ist neu in der Behandlung seiner Stoffe, wobei er die Hauptszene charakterisch hervorhebt, Nebenfiguren flüchtiger behandelt (Fig. 332), neu in seinen Ausdrucksmitteln (Fig. 333, der krauslockige Herakles, den blonden Antäos würgend).
6. 89,2 Er war der Vorstand einer bedeutenden Fabrik, wohlhabend genug, um ein größeres Weih-
89,5–7 geschenk auf die Burg zu stiften. Tüchtige Künstler, wie der zum Großartigen neigende Hieron,
89,3. 8 der talentvolle und immer originelle Nordländer Brygos (Fig. 334), der feine und sorgfältige Jonier
89,4 Duris setzten sein Werk fort. Die Lieblingsform aller dieser Meister ist die flache Trinkschale (Kylix), mit zwei längeren Bildstreifen an der Außenseite zwischen den Henkeln und einem runden Innenbilde, das zu einer geschlossenen
89,4 Komposition einlud. Offenen Blickes schauten diese Maler um sich und entnahmen ihre Stoffe gern der motivreichen Alltagswelt, aber sie machten sich auch mit derselben frischen Kraft an die lebensvolle Umgestaltung des überkommenen Mythenschatzes, dem sie ganz neue individuelle Gestaltung verliehen; bisweilen erinnern sie geradezu an die gleichzeitig sich entwickelnde Tragödie (Troilosschale in drei Szenen aus Euphronios' Fabrik). Im Laufe weniger Generationen entwickelt diese Schule ihren Stil von den noch etwas befangenen Anfängen zu einer großartigen Auffassung (Fig. 335), die bereits

335. Apollon tötet Tityos, der Leto bedroht. Krater strengen Stils. Louvre.

336. Von einem Altar Apollons und der Nymphen, von Thasos. Louvre. (Rayet.)

beginnt die Spuren des archaischen Stils abzustreifen. Hier zeigt es sich besonders deutlich, wie die Malerei der Skulptur auf dem Wege zur Freiheit voranschreitet. Es ist die erregte Periode der Vertreibung der Tyrannen, der Begründung des attischen Freistaates und seiner Bewährung in den Perserkriegen, eine Zeit höchsten Aufschwunges aller geistigen Kräfte, in der diese ganze Entwickelung, eine wahre Entfesselung des attischen Kunstgeistes, verläuft. Sie bietet die Vorbereitung Athens für die Tätigkeit des größten Meisters, dessen die ältere griechische Malerei sich rühmt.

Reifarchaische ionische Marmorskulptur. Während die Malerei in Athen ganz neues echt attisches Leben gewinnt, bringt die verwandte Reliefkunst auf ionischem Gebiete die letzten verfeinerten Erzeugnisse des Archaismus hervor. In dem lykischen Xanthos begegnen wir einem eigentümlichen Grabfries, der Darstellung eines Leichenzuges, bei dem das Roß des Verstorbenen mitten unter Leittragenden zu Wagen und zu Fuß im Zuge geführt wird, in einem Stil, der trotz mancher Ungeschicklichkeiten doch jünger ist, als das Harpyiendenkmal (Fig. 308 f.). Ganz vorzüglich ist ebendort die ausführliche Schilderung eines Hühnerhofes mit mehrfachen Hahnenkämpfen, sehr bestimmt im Stil, einst bunt gefärbt, ein Werk, das die Freude am Tierleben reizvoll bekundet. Den Inseln entstammen drei Platten von einem großen Altare der Nymphen und des Apollon auf der ionischen Insel Thasos, jetzt im Louvre; die Prozession der Nymphen (Fig. 336) und Chariten redet dieselbe, wenn auch etwas reifere Formensprache wie das Harpyienmonument, die in dem Apollon sich am reifsten regt. (Dieselbe Figur kehrt auch statuarisch wieder.) — Einer ionischen Grabstele begegnen wir auf dem Festland im böotischen Orchomenos, in grauem böotischen Marmor von dem aus Naxos zugewanderten Künstler Alxenor geschaffen (Fig. 337). Auf den Knotenstock gestützt, hält ein bärtiger Mann dem aufspringenden Hund eine Heuschrecke entgegen. Die Wiedergabe der übereinander geschlagenen Beine und des Umrisses der Gestalt ist ungeschickt, die Zeichnung des Auges verfehlt, der Faltenwurf des Gewandes steif; dennoch spricht aus dem flachen Reliefbild ein lebensvoller Sinn, der selbst für die kleinen Vorgänge in der Natur ein offenes Auge hat. Naiv spricht sich die Freude des Künstlers an seinem Werk in den Schlußworten seiner Künstlerinschrift aus: „Sehts euch nur einmal an!" — Wie der Naxier Alxenor nach Böotien, so siedelte Telephanes aus Phokäa nach Thessalien über und stellte seine Kunst in den Dienst der dortigen Tyrannen, bis reichere Aufgaben ihn an den Hof von Susa führten (S. 75). So

35,9

weisen Nachrichten und einzelne erhaltene Monumente aus Pharsalos, Larissa, Pella, Abdera darauf hin, daß die Kunst im ganzen **Norden Griechenlands** sich unter ionischem Einfluß, wenn auch in einer eigenen etwas breiten Vortragsweise, entwickelte. Auf ionischer Grundlage ist auch die elegante Artemis Laphria erwachsen, ein Goldelfenbeinbild, das die naupaktischen Künstler **Menächmos** und **Soïdas** etwa um 500 für die ätolische Stadt Kalydon schufen; 147 eine leicht modernisierte Marmorkopie, am Kopf und Mantelsaum bemalt, ist in Pompeji gefunden worden (Fig. 338).

337. Grabstele Alxenors von Naxos, aus Orchomenos. Athen.

338. Artemis Laphria. Aus Pompeji. Neapel.

339. Kapitolinische Wölfin. Erz. (Knaben modern.)

340. Orestes tötet Ägisthos. Marmorrelief aus Nemi. Kopenhagen.

341. Relief eines Wagensiegers? (sog. wagenbesteigende Frau). Athen. (N. Photogr. Ges.)

342. Bruchstück vom Weihgeschenk des Euthydikos. Athen.

Die ionische Kunst hat ihre Wirkung sogar bis nach Spanien erstreckt; bei Elche (Albacete) haben sich Marmorskulpturen gefunden, die die Künsteleien iberischer Tracht mit ionischer Anmut verbinden. Etwas herber muten die spärlichen Überreste der Kunst der Westionier an, die in Mittelitalien zum Vorschein gekommen sind und mit Wahrscheinlichkeit auf das chalkidische Kyme zurückgeführt werden dürfen; so das Relief aus Nemi mit der Tötung des Ägisthos durch Orestes (Fig. 340). Mit den geringsten Mitteln ist die Empörung Klytämestras und der Jubel Elektras zu sprechendem Ausdruck gebracht, zugleich aber jeder Gedanke an den bevorstehenden Muttermord ferngehalten. Dem Gegenstande gemäß trägt die Darstellung einen harten Charakter, die Formen sind scharf, die Bewegungen eckig (vgl. Fig. 307), Falten und

Haare steif. Ein noch strengerer Charakter tritt in einem Werke des Erzgusses hervor, das nicht ohne Wahrscheinlichkeit ebenfalls dem Kunstkreise von Kyme zugewiesen wird, der kapitolinischen Wölfin (Fig. 339). Sie fällt ihrem Stil nach in die archaische Periode und steht vielleicht mit der Vertreibung der römischen Könige (510) in Zusammenhang: es ist die Wölfin des Mars als Wächterin der beiden Zwillingssöhne ihres Herrn, Romulus und Remus, die als die Hauptfiguren einst vergoldet waren. Bei aller Starrheit der Haltung und trotz der konventionellen Behandlung der Mähne ist das magere Tier doch mit großem Lebensgefühl gebildet.

Attische Reliefs. Diese reife ionische Kunst hat noch im Zusammenhange mit den ionischen Einwirkungen der peisistratischen Zeit (S. 167) ihre Spuren auch in Attika hinterlassen. Einen Beleg bietet ein sei es von einer Basis sei es von einem Altar herrührendes Relief von der Akropolis (Fig. 341): es stellt einen wagenbesteigenden Jüngling dar, vielleicht einen Sieger im Wagenrennen. Der Künstler des ursprünglich viel umfangreicheren Denkmals gibt den verschiedenen Stoff des Untergewandes und des Mantels deutlich wieder und zeigt das Nackte fein und zierlich behandelt. Das Relief stellt, gegenüber den meisten ionischen Werken, einen Fortschritt dar, ähnlich wie etwa gegenüber den älteren Frauenstatuen von der Akropolis das Bruchstück einer von Euthydikos geweihten anmutig herben Mädchenstatue (Fig. 342), in dem das Übermaß ionischen Rokokos in attische Grazie umgewandelt erscheint. Einen ähnlichen Gegensatz finden wir bei männlichen Bildnissen dieser Zeit, die zum Teil bei einfachster Formgebung eine erstaunliche Lebendigkeit besitzen. Die Perle dieser ionisch-attischen Kunst bietet ein Relief, das in Rom aus dem Boden der Villa Ludovisi zum Vorschein gekommen ist (Fig. 343). Es ist eine marmorne Thronlehne, deren Rückseite Aphrodites Aufsteigen aus dem Meere unter Beihilfe zweier dienender Nymphen mit entzückender Frische und Feinheit in Empfindung und Form schildert: das naß anliegende Gewand im Gegensatz gegen das faltige Tuch, das sie wärmend umhüllen soll, und der sehnende Aufblick zum Licht sind trefflich dargestellt. Eine verhüllte Braut, opfernd, und eine nackte Flötenspielerin, beide an den Seitenlehnen in den engen Raum hineingezwängt, schließen den Kreis der Dienerinnen Aphroditens. Damit ist das letzte Wort dieser ionisch gebildeten attischen Kunst gesprochen.

343. Aphrodites Meergeburt. Von einer Thronlehne. Marmor. Rom, Thermenmuseum.

a. Herakles und Kyknos.

b. Herakles und der Hirsch.

c. Theseus und der Minotauros.

344. Metopen vom Schatzhause der Athener in Delphi. (Fouilles de Delphes.)

Aber auch die altattische Stilweise (S. 167) ist daneben lebendig geblieben. Vielleicht zum Dank für den vom delphischen Orakel den Athenern bei der Vertreibung der Tyrannen geleisteten Beistand erbauten die Athener in Delphi ein Schatzhaus (Fig. 327 n. 28) von seltener Pracht, das mit nicht weniger als 30 Metopen, Herakles- und Theseustaten, geschmückt war (Fig. 344). Diese zeigen, bei manchen archaischen Härten und Ungeschicklichkeiten (b), lebhafte Komposition und durchgeführte Wiedergabe der Muskulatur, herber und unausgeglichener als in den etwas jüngeren Tyrannenmördern, aber von dem gleichen Studium des Nackten zeugend, das die Malerei eines Euphronios (S. 175) auszeichnet. Zwei von ihren Pferden herabgleitende Amazonen (?) bildeten die Akroterien. Das skulpturenreiche Schatzhaus nimmt sich aus, als ob es im Wetteifer mit dem siphnischen (Fig. 305/7) errichtet worden wäre, ein Beispiel attischen Maßes und frischer attischer Kraft gegenüber dem ionischen Überschwang. Nun kam den Attikern noch eine neue Anregung von peloponnesischer Seite.

Peloponnesischer Erzguß. Im letzten Viertel des sechsten Jahrhunderts, während die attische Malerei ihren raschen Aufschwung nahm (S. 173 ff.), bereitete sich im Nordosten des Peloponneses eine entscheidende Wendung in der Plastik vor. Sie knüpfte sich an die Ausbildung des Erzgusses, der schon im Anfang des Jahrhunderts in Samos durch Rhökos und Theodoros aus dem Orient in die griechische Kunst eingeführt worden war (S. 150 f.). Aber er hatte seither gegenüber der ionischen Marmorkunst nur ein verborgenes Leben geführt. Als er endlich zu trefflicher Technik ausgebildet worden war, bot er das bei weitem geeignetste Material für die reichen Aufgaben, die der Plastik durch den Aufschwung der olympischen und der übrigen Nationalspiele gestellt wurden. Die Siegerstatuen traten neben die Siegeslieder eines Pindar und fanden ihre Aufgabe in möglichst vollendeter Wiedergabe des gymnastisch durchgebildeten Körpers. Diesem Ziele strebten vor allen die Schulen von Sikyon, Argos und Ägina nach. Neben Götterstatuen nahmen zumeist Erzbilder von Siegern in ihren verschiedenen Kampfarten, zu Fuß, zu Roß, zu Wagen, ihre eifrige Tätigkeit in Anspruch. Bedeutende Meister wie Kanachos von Sikyon (Apollon Philesios bei Milet Fig. 301), Hage-

ladas von Argos (Zeus auf Ithome Fig. 345, Herakles Alexikakos in Athen), Kalon und der etwas jüngere Onatas von Ägina können zugleich als Vollender des archaischen Stiles und seiner Motive und als Begründer eines neuen, strengen Naturstudiums gelten. Auch zu größeren Gruppen wurden die Erzbilder schon vereinigt: Hageladas schuf für Tarent eine Gruppe mit Pferden und kriegsgefangenen Weibern, die nach Delphi gewidmet ward (Fig. 327 n. 11), Onatas für Olympia die Losung achäischer Helden für den Zweikampf mit Hektor (Ilias 7, 161 ff.), für Delphi einen Kampf zwischen Tarentinern und ihren messapischen Nachbarn zu Fuß und zu Roß um den gefallenen iapygischen König Opis. Onatas war auch als Götterbildner berühmt (Hermes in Tanagra, Herakles der Thasier in Olympia, jugendlicher Apollon); in seiner schwarzen „Demeter" bei Phigalia schuf er statt eines fratzenhaften Mischwesens ein Bild von geläutertem Geschmack. Allen diesen Künstlern flossen die Aufträge von allen Seiten zu. Als es nach den Perserkriegen galt den Göttern Siegeszehnten darzubringen, erschienen die nordpeloponnesischen Erzgießereien dazu am geeignetsten (Anaxagoras' von Ägina platäischer Zeus in Olympia; Schlangendreifuß aus platäischer Beute in Delphi Fig. 346). Es fehlt nicht ganz an erhaltenen Erzwerken, die uns die peloponnesische Kunst dieser Zeit vor Augen stellen. 385, 6 Der Apollon aus Piombino (Fig. 346 a), noch in dem

345. Zeus von Ithome nach Hageladas. Messenische Münze. (Gardner.)

346. Goldener Dreifuß mit einem Gewinde von drei ehernen Schlangen (Konstantinopel), etwa 6½ m hoch. Platäisches Weihgeschenk für Delphi (Fig. 327 n. 35). (Dreifuß nach Furtwängler, Basis nach Bulle.)

346a. „Apollon" aus Piombino. Erz. Paris (Louvre.)

347. Waffenläufer. Erzstatuette. Tübingen. (Arch. Samml.)

alten Schema des sechsten Jahrhunderts (S. 148), die Siegerstatue Sciarra, jetzt in Kopenhagen, mehrere eherne Köpfe lassen sich ziemlich sicher dieser Gruppe zuweisen, wenn sie auch nicht mit gleicher Sicherheit auf die einzelnen Schulen und Meister verteilt werden können. Ebenso gehört hierher das ohne triftigen Grund dem Hageladas zugeschriebene Vorbild einer in römischer Zeit oft kopierten Statue („Stephanosfigur"), deren auffällige Proportionen, kleiner Kopf bei breiten Schultern, in der lebendigen griechischen Kunst keine Nachfolge gefunden haben; der Stand dagegen ist freier geworden: nicht mehr der vorgesetzte linke Fuß, sondern ein gleichmäßigeres Ruhen auf beiden Beinen. Gemeinsam ist allen diesen Werken eine scharfe Naturbeobachtung, das Hervorheben des Knochengerüstes, das Streben nach anatomischer Richtigkeit und festen Proportionen, im Ausdruck ein strenger Ernst, der den stärksten Gegensatz gegen das sterotype Lächeln der ionischen Marmorfrauen bildet. 79,6. 7

Attischer Erzguß. Die Geltung dieser dorischen Kunst blieb nicht auf ihre Heimatstätten beschränkt: die Hauptmeister finden wir alle auch in Athen tätig. Ihr Einfluß macht sich denn auch bei den dortigen Künstlern dieser Übergangszeit deutlich geltend: Erz wurde statt des Marmors herrschend, die nackte Männergestalt statt der ionischen Rokokofrau. Als Beleg dieses Umschwunges können die Statuen der beiden Tyrannenmörder Harmodios und

a b

348. Gruppe der Tyrannenmörder. Marmor. Neapel. Nach der Ergänzung im Straßburger Museum. (Phot. Töbelmann.)

Aristogeiton gelten, die bald nach der Vertreibung der Tyrannen im öffentlichen Auftrag Antenor, einst der Schüler und Vollender ionischer Marmorkunst (S. 167), in Erz goß. Nachweislich stimmte die Gruppe, die Xerxes 480 entführte, im wesentlichen mit der späteren überein, die alsbald zum Ersatz für sie geschaffen ward (Fig. 348). Es ist nicht bloß das erste Beispiel eines politischen Denkmals, sondern auch die erste geschlossene Freigruppe, die wir kennen. Bildet Antenor persönlich den Übergang von der ionischen zur dorisierenden Weise, so erstreckt sich die Schulung durch die peloponnesischen Erzkünstler auch auf die folgende Generation, deren Hauptvertreter Kritios und Nesiotes waren. Diese schufen um 477 in engem 36,2 Anschluß an Antenor die neue Gruppe der Tyrannenmörder, die uns durch eine Neapler Kopie und ein Relief bekannt ist (Fig. 348). Eng zusammengeschlossen stürmen die beiden Freunde nebeneinander vorwärts, Harmodios mit dem Schwert ausholend, Aristogeiton mit vorgehaltenem Mantel und stoßbereitem Schwert. Die heftige Bewegung erscheint mit Kraft und 36,3 Freiheit wiedergegeben, nur in Einzelheiten, z. B. im Kopfe des Harmodios, ist noch eine gewisse Härte erkennbar. Meisterhaft gelungen ist die schwierige Aufgabe, zwei in gemeinsamer Handlung begriffene Personen zu einer einheitlichen, sowohl von vorn wie von den Seiten gleich übersichtlichen und wirksamen Gruppe zu verbinden. In der Vorderansicht (a) macht sich vielleicht zum erstenmal die Tiefendimension geltend. Der gleichen Schule entstammt eine 36,6 frische Jünglingsstatue von der Akropolis. Neben Kritios und Nesiotes, deren Waffenläufer Epicharinos in einer Erzstatuette zu Tübingen (Fig. 347) erhalten zu sein scheint, wandelte auch Hegias, der Lehrer des Phidias, den man als ebenbürtigen Vertreter altattischer Plastik mit Hageladas und Onatas zusammenstellte, auf ähnlichen Wegen eines noch herben, aber gereiften 36,5 Archaismus. Manche attischen Einzelwerke aus dieser Zeit sind uns erhalten (Jünglingskopf, 38,7 Erzkopf von der Akropolis). So deutlich aber auch der dorische Einfluß auf die attische Skulptur dieser Zeit ist, die oft wiederholte Angabe, Hageladas von Argos sei der Lehrer des Phidias, Myron und Polyklet, der drei größten Bildhauer des fünften Jahrhunderts, gewesen, ist höchstens etwa für Myron, indirekt vielleicht für Polyklet haltbar; für Phidias ist sie nur schlecht bezeugt und wenig glaublich.

Die Generation nach den Perserkriegen. In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts steigt die hellenische Kunst rasch zum Gipfel der Vollendung empor. Der Kampf mit den Persern hatte alle Kräfte angespannt; der glorreiche Sieg erhöhte das Lebensgefühl und ließ das Dasein doppelt wertvoll und des reichsten Schmuckes würdig erscheinen. Überall entstanden neue große Tempel, teils an Stelle der von den Persern zerstörten Tempel, die wiederherzustellen religiöse Pflicht war, teils Neubauten als Ausdruck des Triumphgefühls. Für Maler und Bildhauer gewannen die homerischen Kämpfe eine neue Bedeutung: sie schwebten der Phantasie der Dichter und der Künstler als das mythische Vorbild der eigenen Kämpfe gegen die Orientalen vor. Die Götter selbst hatten sich mächtig und gnädig erwiesen. Eine ernste religiöse Weihe durchklang die Empfindung des Volkes (die Mysterien standen im höchsten Ansehen) und ließ auch die Kunst gern den Göttern dienen. Diese werden in erhabener Schönheit und Kraft strahlend geschaut, alle Mittel, über die die Kunst zu gebieten gelernt hat, auf ihre Bilder übertragen, die Bilder selbst in der Größe so gesteigert, daß die Tempel kaum für sie auszureichen scheinen. Der vergleichende Blick auf die gleichzeitig aufblühende dramatische Poesie hilft wesentlich den Charakter der griechischen Kunst dieser Zeit erkennen. Auch der äußere Antrieb zu einem regen Kunstleben, das Bedürfnis durch Weihgeschenke für den errungenen Sieg zu danken, darf nicht unterschätzt werden. Wie in allen anderen Kreisen des geistigen Lebens, wie in dem Bereiche der politischen Welt, so tritt auch für das künstlerische Schaffen Athen in den Mittelpunkt, jedoch erst allmählich, indem es anderen Orten den Vortritt läßt.

RÖMMLER

Teukros Aias Achill

349. Kampf um den gefallenen Achill. Gruppe aus dem
(Nach der Aufstellung

A B C D E F G H

350. Der Westgiebel des Tempels zu Ägina. Aias und Teukros
(Nach der Ergänzung

350 a. Der Gefallene N des Westgiebels.
(Bruckmann.)

A′ B′ C′ D′ E′ F′ G′

351. Der Ostgiebel des Tempels zu Ägina. Herakles (K′) und Telamon (G′)
(Nach der Ergänzung

Westgiebel des Tempels zu Ägina. Marmor. München.
im Straßburger Museum.)

im Kampfe vor Troja. Marmor. München. (Furtwängler.)
von Furtwängler.)

351 a. Der Gefallene N' des Ostgiebels.
(Bruckmann.)

im Kampfe gegen Laomedon (H'). Marmor. München. (Furtwängler.)
vo n Furtwängler).

Ägina (Fig. 349—351). Der Tempel an der Nordostspitze Äginas ward zuerst Zeus, dann Athena, neuerdings der von Kreta herübergekommenen Göttin Aphäa zugesprochen. Eine Inschrift beweist, daß dieser dort im 6. Jahrhundert ein Altar und ein „Haus", d. h. ein Schatzhaus, erbaut wurden, und zahlreiche Überreste von Weihgeschenken bekunden die Beliebtheit ihres Kultus. Da aber nach antikem Zeugnis diese Kultstätte in einem Heiligtum der Artemis belegen war, so scheint der erhaltene Tempel eher dieser als der Aphäa anzugehören. Der Tempel entspricht im Grundriß und Aufriß dem dorischen Kanon (6×13 Säulen), bildet aber durch die Schlankheit seiner Säulen (10²/₃ Halbmesser), die Straffheit seiner Kapitelle, die Niedrigkeit seines Gebälkes bereits den Übergang zu den attischen Bauten der Blütezeit. Der Aufgang an der Frontseite wird wie bei den peloponnesischen Tempeln durch eine Rampe vermittelt. Die Frauengestalten neben dem reich entwickelten Akroterion (Fig. 351) wiederholen das alte ionische Motiv (Fig. 304. 325): prächtige Greifen auf den Enden des Giebels erinnern an die den Ägineten geläufige Erztechnik. Diese Gewohnheit an den Erzguß macht sich auch bei den Giebelstatuen geltend, die, in ihren Motiven auf Erzkomposition berechnet, aber aus parischem Marmor gearbeitet, aller Stützen entbehren und auf allen Seiten gleichmäßig vortrefflich ausgeführt sind, als ob sie für freie Einzelaufstellung berechnet wären. Die Statuen zeichnen sich sämtlich durch sichere Kenntnis des Körpers in seiner gymnastischen Durchbildung, seinem Muskelspiele, seinem energischen Auftreten aus, doch ist ein bedeutender Unterschied zwischen den beiden Giebeln erkennbar. Der durchweg altertümlichere Westgiebel gibt die Figuren magerer, härter, gehemmter, auch im Ausdrucke der Köpfe befangener wieder (Fig. 350 a), während die Gestalten des Ostgiebels voller sind und saftigeres Fleisch, lebendigere Bewegungen, ausdrucksvollere Züge aufweisen (Fig. 351 a). Offenbar sehen wir zwei Stufen der gleichen Kunst an demselben Tempel nebeneinander vor uns: an der Rückseite bleibt eine ältere konservative Richtung mehr der überlieferten archaischen Weise treu, an der Vorderseite dagegen entfaltet sich eine neue, der Wirklichkeit sich voller erschließende, zugleich nach größerer Freiheit und nach künstlerischerer Wirkung strebende Kunst.

12,4

11,11

37,3

Derselbe Gegensatz offenbart sich in der Komposition. Früher allerdings hielt man beide Giebel für wesentlich gleich komponiert; auf Grund der längst bekannten Figuren und eingehender Untersuchungen glaubte man in beiden Giebeln eine einheitlich um den Mittelpunkt eines Gefallenen gruppierte Komposition erkennen zu dürfen, deren beide Hälften, ganz symmetrisch angeordnet, wie Schalen an einer Wage gleich schwebten (Fig. 349). Allein neuere Funde und daran geknüpfte scharfsinnige Untersuchungen ergeben ein ganz anderes Bild (Fig. 350 f.). Beide Gruppen verlieren die Einheitlichkeit, die ihnen bisher einen Hauptvorzug zu verleihen schien, und bewahren ihre Einheit nur noch in der Mittelfigur der unsichtbar den Kampf beherrschenden Göttin Athene (G, F'). Der eine geschlossene Kampf hat sich in eine Schlacht verwandelt, die sich in angemessener Symmetrie, wenn auch nicht ohne Abwechselung, zu beiden Seiten der Göttin entwickelt. Im Westgiebel (Fig. 350) zerfällt jeder der beiden Flügel wiederum in zwei getrennte Gruppen, je einen Kampf um einen Gefallenen nach beliebtem Schema (D—F, H—K), sodann einen gegen das Giebelende hin gerichteten selbständigen Kampf eines Hopliten und eines Bogenschützen gegen einen Verwundeten (A—C, L—N). So geschickt hier auch die Giebelschräge benutzt ist und so belebt die einzelnen Handlungen gestaltet sind, die Komposition als Ganzes ist nicht viel über den alten Megareergiebel (S. 147) hinausgekommen, obgleich doch die Attiker schon lange die Einheit des ganzen Giebels als Ziel erkannt und erstrebt hatten (S. 148). Diesen Fortschritt weist denn auch der Ostgiebel auf (Fig. 351). Obschon auch er zwei getrennte Schlachtbilder bietet, so bildet doch jeder der beiden Flügel eine einzige große zusammenhängende Gruppe. Die Szene zunächst der Mitte,

37,1

37,4

37,6

mit dem zurücksinkenden Gegner (vgl. Fig. 344 a), dem ein Knappe beispringt (C—E, G—J), und die beiden vortrefflich durchgeführten Bogenschützen (E, Herakles mit dem Löwenhelm K) geben ein ebenso lebendiges und interessantes Bild, wie der Gefallene N (Fig. 351 a), eine Prachtgestalt, durch den Ausdruck verbissenen Schmerzes Teilnahme erregt. Den Gegenstand beider Giebelgruppen bilden die Kämpfe der äginetischen Heroen aus Aiakos Geschlecht, die, wie Pindar 177 singt, „zweimal die Stadt der Troer im Kampf eroberten, zuerst [Telamon] im Gefolge des Herakles, sodann [Aias und Teukros] mit den Atriden". Die einzelnen Helden lassen sich freilich, mit Ausnahme des Herakles, nicht ganz sicher benennen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war der Tempel ein Siegesdenkmal, angesichts des Schlachtfeldes von Salamis in Erinnerung an die hervorragende Rolle errichtet, die die Ägineten, den Ruhm ihrer Ahnen erneuernd, in dieser Schlacht gegen die modernen Troer, die persischen Barbaren, erworben hatten: war doch ihnen der erste Siegespreis zuerkannt worden. So spiegelte sich in den Giebelgruppen wie in der pindarischen Poesie ihre eigene Tapferkeit in den mythischen Siegen der Vorfahren.

Olympia. Der gewaltige politische Aufschwung kam auch Olympia zugute und brachte der Altis ihren künstlerischen Abschluß (Fig. 352 f.). Zu dem alten Heräon (H), dem umfriedigten Pelopsgrabe (P), der Terrasse der Schatzhäuser im Norden und dem Buleuterion (B) im Süden trat nunmehr der Zeustempel (Z), schon durch die Kolossalität seiner Werkstücke und seiner Verhältnisse von mächtiger Wirkung. Er bildete die Krone aller olympischen Bauten, aus stahlhartem Muschelkalk errichtet und spätestens um das Jahr 456 v. Chr.

13,4. 5 vollendet. Als Baumeister wird der elische Künstler Libon genannt. Der Anlage nach gleicht der Zeustempel dem Tempel von Pästum (Fig. 331), nur daß er bloß 13 Säulen auf der Langseite hat, und zwar jede von 20 Kanälen. Die Seitenschiffe sind noch sehr schmal. Spuren einer Querteilung des Mittelschiffes durch Gitter hängen mit dem späteren großen Zeusbilde (S. 223) zusammen; reicher bildnerischer Schmuck in den Giebelfeldern und oberhalb des Giebels, sowie in den Metopen der beiden Vorhallen (die äußeren Metopen waren ohne Reliefs) erhöhte die Wirkung des Baues, der die ganze Altis in ähnlicher Weise beherrschte wie der Parthenon die Burg von Athen.

Die verschiedenen Skulpturen bieten das Bild einer geschlossenen einheitlichen Kunstweise: zwischen Metopen- und Giebelgruppen besteht keine Grundverschiedenheit des Stils. Die Metopenreliefs, ohne Zweifel schon während des Baues eingefügt, schildern die zwölf Taten des Herakles. Eine der besterhaltenen Metopen (Fig. 354) führt uns den Helden vor, wie er von Atlas die Äpfel der Hesperiden sich reichen läßt, während er auf dem Haupte selbst das Himmelsgewölbe trägt (sichtbar ist nur das Tragkissen). Eine sehr einfache Athena steht hinter Herakles, in naiver Weise bemüht ihm die schwere Last zu erleichtern. Ein Muster des Stiles bietet die Stiermetope (Fig. 355), in der der Widerstreit der Kräfte durch die sich kreuzenden Diagonalen der Kämpfenden zu überaus klarem Ausdruck gekommen ist. Die Wiedergabe der kräftigen männlichen Körper, mehr fleischig als muskulös, ist trefflich gelungen, dagegen streift die Behandlung der Gewänder noch an altertümliche Strenge, wie denn auch die Köpfe bei edler Schönheit der Formen noch das volle pulsierende Leben vermissen lassen und auch in den bloß auf Bemalung angelegten glatten Haaren und Bärten noch der älteren Weise folgen.

41 1. 2 Hinsichtlich der beiden Giebelgruppen entsteht eine eigentümliche Schwierigkeit dadurch, daß uns Pausanias die Namen ihrer angeblichen Schöpfer angibt. Von Alkamenes, dem Schüler des Phidias, würde danach der Schmuck des Westgiebels (Fig. 355) stammen, die Darstellung des Kampfes zwischen Lapithen und Kentauren; jedoch stimmt dazu weder die Zeit noch die Kunstart jenes Meisters, und selbst wenn man einen älteren Alkamenes annimmt, so verraten die Werke, die man diesem etwa zuschreiben möchte (Fig. 371 f.), einen ganz anderen Stil.

A Altar des Zeus?
B Buleuterion.
E Exedra des Herodes Atticus.
EH Echohalle.
G Gymnasion.
H Heräon, südlich der große Altar?
KH Kronoshügel.
L Leonidäon.
M Metroon.
N Nike des Päonios.
P Pelopion.
PA Palästra.
PH Philippeion.
PR Prytaneion.
SH Südhalle.
ST Stadion.
T Tore.
TH Theokoleon.
Z Zeustempel.
I—XII Schatzhäuser.

352. Altis von Olympia. Grundriß.

353. Ergänzte Ansicht des Festplatzes von Olympia. (Nach Bohn.)

356. Kentaurenkampf. Der Westgiebel des Zeustempels von Olympia

354. Atlas bringt Herakles die Hesperidenäpfel. Metope vom Zeustempel zu Olympia. („Olympia".)

357. Apollon vom Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. („Olympia".)

358. Pelops' Wettrennen. Der Ostgiebel des Zeustempels von Olympia

Apollon. Theseus.

nach der Anordnung und Ergänzung von G. Treu. Marmor. Olympia.

355. Herakles und der Stier. Metope vom Zeustempel zu Olympia. (Bruckmann.)

359. Sinnender Greis. Oberkörper vom Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. (Olympia.)

Zeus. Oinomaos. Sterope. Myrtilos. Sinnender Greis. Kladeos.

nach der Anordnung und Ergänzung von G. Treu. Marmor. Olympia.

Die Mitte des Giebels nimmt eine Kolossalfigur, mit Recht als Apollon gedeutet, ein (Fig. 357). Zu beiden Seiten dieser völlig ruhigen Gestalt, die nur die Rechte gebietend ausstreckt, wogt der heftigste Kampf. Kentauren haben die Braut des Peirithoos und die anderen zur Hochzeit versammelten Frauen ergriffen und eilen sie als Beute wegzuschleppen. Vergebens suchen die Frauen den Räubern zu wehren, da eilen die Lapithen, voran Peirithoos und Theseus, zur Hilfe herbei und schwingen die Axt oder stoßen das Schwert in die Brust des Angreifers oder suchen ihn durch Umklammerung zu erwürgen. Jederseits bilden sich so drei Einzelgruppen; sie sind zum Teil nur halb ausgebildet, während die hintere Hälfte in der Giebelwand verschwindet: ein neuer, entschieden malerischer Zug. Aus den Ecken schauen Weiber angstvoll dem Kampfe zu.

41,3. 4 — 41,7 — 41,5 — 41,8

Als Schöpfer des **Ostgiebels** (Fig. 358) wird von Pausanias infolge eines nachweislichen Mißverständnisses **Päonios** aus Mende in der Chalkidike genannt, den wir aus einer anderen seiner Schöpfungen (Fig. 457) kennen lernen werden. Der Giebel schilderte das mythische Vorbild der olympischen Spiele, das bevorstehende Wettrennen zwischen Pelops und Önomaos. Zwischen den beiden Wettkämpfern steht in voller Ruhe als Richter in der Mitte des Giebelfeldes der überragende Zeus. Önomaos, der Landesherr, der die Rechte stolz in die Seite stemmt, und der bescheiden niederblickende Fremdling Pelops werden von Frauen begleitet; dort steht Önomaos' Gemahlin Sterope, hier seine Tochter Hippodameia, der Preis des Rennens. Es folgen die (ehernen) Viergespanne der Fürsten mit ihren Wagenlenkern und mit Dienern, die auf Pelops Seite eifrig am Werke sind, auf der des Önomaos noch in Ruhe verharren und zum Teil sorglich dem Ausgange des Kampfes entgegensehen (Fig. 359). Die Ecken des Giebels füllen zwei liegende Männer aus, nach antiker, aber bestrittener Erklärung die Flußgötter Alpheios und Kladeos. Anders als bei den Ägineten erscheint die plastische Durchbildung der einzelnen Gestalten nur so weit gefördert als es der dekorative Zweck erheischte, doch half die Färbung der Statuen nach; die Rückseiten sind roh gelassen. Obschon die beiden Giebel eine fast altertümlich wirkende Steifheit im Osten neben einer ungebundenen Wildheit im Westen aufweisen, gehören sie doch sicher einer einheitlichen Kunstschule an. Beidemale zerfällt, wie in Ägina, die Gruppe in zwei Flügel, doch sind diese hier, namentlich im Ostgiebel, besser zu einem Ganzen zusammengefaßt. Jene Unterschiede sind im Gegenstande der Darstellungen (Schwüle vor der Entscheidung und hitziger Kampf) begründet — noch immer bewirkt eine gewisse künstlerische Befangenheit Übermaß in der Ruhe wie in der Bewegung (S. 149) —, sie erstrecken sich aber nicht auf die völlig gleichmäßige Ausführung. Welcher Schule freilich die olympischen Skulpturen entstammen, darüber herrscht noch Streit: die von Jonien abhängige nordgriechische, auf malerische Mittel abzielende Richtung, Argos, der griechische Westen, die kunstreiche ionische Insel Paros, ja sogar Phidias' Genosse, der Parier Kolotes, haben sich nach und nach gemeldet. Am einfachsten erscheint es eine einheimische elische Kunstschule anzunehmen: wir kennen einen elischen Künstler **Kalon**.

41,6

Wie dem nun auch sei, so viel ist sicher, daß wir von **derselben Schule** noch einige andere Proben besitzen, z. B. die ohne genügenden Grund als Hestia gedeutete szeptertragende Göttin Giustiniani, die die größte Ähnlichkeit mit der Sterope des olympischen Ostgiebels verrät. Die Strenge des archaischen Stiles erscheint hier zu würdigem Ernste gemildert, das Künstliche z. B. in der Haartracht dem natürlich Anmutigen genähert; über die ganze Gestalt verbreitet sich ein Zug des Feierlichen und Gemessenen. Ihr stehen ein paar eherne Frauengestalten aus Herculaneum nahe.

39,6 — 39,4. 7. 42,5

Die naive Frische, die den peloponnesischen Bildwerken eigen ist, spricht sich bei ähnlicher Formensprache in einer Anzahl etwas **jüngerer** Werke aus, die entweder bestimmt auf den

360. Wettläuferin. Marmor. Vatikan.

361. Grabrelief. Marmor. Vatikan. (Studniczka.)

Peloponnes hinweisen oder deren Ursprung mit Wahrscheinlichkeit dort gesucht wird. Jenes gilt von der überaus reizvollen vatikanischen Wettläuferin, die in Tracht und Motiv auf die Wettläufe des olympischen Herafestes zurückgeht (Fig. 360). Oft wiederholt in Statuen und Reliefs ist die sogenannte Penelope desselben Museums, eine beliebte Grabfigur mit feinen Zügen gehaltener Trauer (Fig. 361). Die Wettläuferin findet ein schönes Gegenstück in einer Erosstatue zu Petersburg (Fig. 362). Der noch ungeschorene Jüngling, einst mit großen Flügeln ausgestattet, bietet mit seinem emporgerichteten Blicke das echte Bild eines dorischen Eros, weit entfernt von dem späteren Flügelknaben; vermutlich lag ein Zweig oder eine Binde in seiner Linken. Viel populärer ist 39,3 der kapitolinische Dornauszieher, wohl ein junger Läufer, der ungeachtet des Dorns den Sieg im Wettlauf errungen hat, nun aber sich ganz der Aufgabe hingibt den lästigen Dorn zu entfernen, des unschönen Winkels nicht achtend, den die beiden Unterbeine bilden. Altertümlichen Zügen in Gesicht und Haarordnung steht eine merkwürdig lebenstreue Wiedergabe der abgespannten Brustmuskeln gegenüber, die bereits auf lysippische Bildungen vorausdeutet; auch die nicht bloß auf eine Ansicht berechnete Komposition eilt ihrer Zeit voraus.

362. Eros Soranzo. Marmor. Petersburg.

Die Altis in Olympia erhielt übrigens in dieser Zeit, ebenso wie der delphische Tempelbezirk, das charakteristische Gepräge durch

die Menge eherner Siegerstatuen, die neben anderen Weihgeschenken die Tempel umdrängten. Für alle dorischen Meister des Erzgusses war es eine Ehre für olympische und pythische Sieger zu arbeiten, aber allen voran standen die Künstler von Argos und Ägina, dort Hageladas, Aristomedon, Glaukos und Dionysios (in diese Schule mag der Münchener Zeus gehören, ein Werk von großem Stil, dessen Ursprung andere in Sizilien suchen), hier Onatas, Glaukias und Simon, Theopropos. Den Peloponnesiern gesellten sich Myron und Kalamis, ferner Pythagoras von Rhegion und einzelne andere Meister des Westens, im ganzen aber wandten sich auch die vornehmen Sieger Siciliens und Großgriechenlands mehr an die peloponnesischen Meister um ihre Siege zu verherrlichen. Hier wird also auch wohl der Schöpfer des in Delphi gefundenen ehernen Wagenlenkers zu suchen sein; er gehörte zu einem Viergespann, das einen Sieg des Polyzalos von Syrakus verherrlichen sollte (Fig. 363, vgl. Fig. 370 c). Die langen Falten des Wagenlenkergewandes waren einst vom Wagenkasten verdeckt, so daß der Oberkörper und der scharf aufmerkende Blick des jugendlichen Antlitzes, in dem alles gehaltene Spannung ist, zu ungestörterer Geltung kamen.

363. Wagenlenker aus Delphi. Erz. Delphi. (Mon. Piot.)

Großgriechenland und Sicilien. Pythagoras. Das Hochgefühl dieser großen Zeit findet in Sicilien seinen bezeichnendsten Ausdruck in dem Beginne des Kolossaltempels des olympischen Zeus in Akragas (Fig. 364), einer üppigen Stadt, in der beispielsweise der Palast des Tellias Gelaß für fünfhundert Reiter und Keller für mehr als tausend Hektoliter Wein bot. Der Zeustempel ward bald nach dem großen Sieg über die Karthager bei Himera (480) von Theron begonnen und mit Hilfe der karthagischen Gefangenen erbaut. Die übermäßigen Verhältnisse (über 100 m Länge) und das geringe Material führten dazu, statt der offenen Säulenhalle eine geschlossene Wand herzustellen, aus der nach außen mächtige Halbsäulen, nach innen Pilaster vorsprangen. Der untere Teil der Wand ist (ähnlich wie am selinuntischen Tempel F, S. 127) als vorspringende Schranke behandelt, auf deren breiter Brüstung Atlanten (Fig. 365) und Karyatiden von $7\,^2/_3$ m Höhe das Epistyl unterstützten. Auch das Tempelhaus weicht in seiner geschlossenen Anlage von allem Üblichen ab. Der Tempel war schon bis zu den Giebelfeldern (Gigantenkampf und Einnahme Trojas) gediehen, ist aber dann, wie so manche seiner sicilischen Genossen (z. B. der selinuntische Apollontempel, Fig. 300) nie fertig geworden; die Erfolge der Karthager am Ende des Jahrhunderts brachten auch Akragas zu Fall (409).

364. Der Zeustempel in Akragas mit seinem Altar. (Koldewey-Puchstein.)

365. Vom Zeustempel in Akragas. (Koldewey-Puchstein.)

Herakles und Amazone. Zeus und Hera. Artemis und Aktäon. Athene und Gigant.

366. Metopen vom Heräon in Selinunt. Kalkstein und Marmor. Palermo.

Bedeutender als die Giganten von Akragas zeugen für die sicilische Plastik dieser Periode vier Metopen des Heräon von Selinunt (E, S. 172). Sie sind in Kalkstein ausgeführt, aber die nackten Teile der weiblichen Figuren gemäß dem Prinzip der schwarzfigurigen Malerei (S. 163) in Marmor angestückt, dann das Ganze bemalt (Fig. 366). In einfachster zum Teil naiver Weise, die bisweilen an Olympia erinnert (z. B. Zeus, Heras Schönheit bewundernd), werden uns die Vorgänge deutlich vorgeführt; hie und da findet sich noch ein Anklang an Archaisches, aber doch stellen die Reliefs die letzte Stufe in der Entwickelung der selinuntischen Plastik dar. 40,3—6

Während aus Sicilien mit Ausnahme des Malers Damophilos von Himera kein Künstlername überliefert wird, hören wir etwas mehr aus Unteritalien, wo die vornehmen Geschlechter mit den sicilischen in gymnastischem und Rossesport wetteiferten (vgl. S. 171). Namentlich in Rhegion, an der festländischen Seite der Meerenge, ward sowohl die Malerei (Sillax) wie der Erzguß (Klearchos, S. 157) geübt. Nach Rhegion weist auch der berühmteste Name des Westens, der des Pythagoras, der gleich seinem älteren Namensvetter, dem Philosophen, von der ionischen Insel Samos stammte und nach den damals außerordentlich blühenden Küsten Unteritaliens ausgewandert war. In Rhegion fand er seine neue Heimat, aber sein Wirkungskreis (seine Daten reichen etwa von 480 bis nach 450) erstreckte sich keineswegs bloß über Großgriechenland und Sicilien, sondern er wetteiferte mit den berühmtesten Erzgießern seiner Zeit in Siegerstatuen

für Olympia und Delphi: er erhielt Bestellungen von allen Seiten und stellte Sieger in allen Kampfarten dar. Besonderen Ruhm erwarb neben seiner Siegerstatue des Leontiskos (457) ein noch vortrefflicherer Pankratiast in Delphi; wir dürfen ihn uns in der für diese Verbindung von Ring- und Faustkampf typischen Stellung denken, die ein attischer Grabstein veranschaulicht (Fig. 367). Die Spannung in dem ganzen Bewegungsmotive, das tastende Vorstrecken der Arme und des linken Fußes erinnern lebhaft an den verwundeten Philoktet desselben Künstlers, dessen Schmerzen den ganzen Körper durchzuckten (Fig. 368). Auch der bogenschießende Apollon im Kampfe gegen den Drachen Python, den Pythagoras für Kroton arbeitete (Fig. 369, der Dreifuß ist das Münzwappen Krotons), zeigt eine zwischen Ruhe und Bewegung schwebende Stellung, die für Bogenschützen ebenso typisch ward, wie andere seiner Motive. Eben in diesen Motiven, die ihn seinem Zeitgenossen und Nebenbuhler Myron (S. 200) nahe rücken, bewährte Pythagoras sein Streben nach rhythmischer Bewegung, das die Kunstkritiker als ihm eigentümlich hervorhoben. Pythagoras brach mit der bisher herrschenden „Frontalität“ (S. 149). Gegenüber den älteren, meist ruhig dastehenden Gestalten, wußte er, wie obige Beispiele zeigen, ein bestimmtes Bewegungsmotiv von seinem Ausgangspunkt aus konsequent zu entwickeln und hierin seinen Rhythmus zu bewähren; ebenso geschah es ohne Zweifel auch in seinem Perseus. Man pries Pythagoras aber auch wegen seiner Proportionen, in denen er selbst Polyklet (S. 235) nicht nachstand: man möchte an die Zahlenspekulationen seines Namensvetters denken, für den alle Körper aus Zahlen zusammengesetzt waren. Endlich war Pythagoras wegen seiner scharfen anatomischen Durchbildung, der Wiedergabe von Muskeln und Adern, auch des Haares, geschätzt, Züge welche auch bei anderen Meistern dieser Übergangszeit wiederkehren, aber wie es scheint von den Kunstgelehrten bei ihm zuerst beobachtet wurden. Leider fehlt noch der sichere Nachweis einer Statue, welche uns von diesem bahnbrechenden Meister ein ganz greifbares Bild darböte.

367. Grabstein des Pankratiasten Agakles. Marmor. Athen. (Conze.)

Eine bedeutende Stelle nimmt schon in dieser Zeit der griechische Westen in der Münzprägung ein. Ältere Münzen wie die numi incusi von Sybaris (zerstört 510, Fig. 370 a) zeigen bei kräftiger Prägung auf der Rückseite noch das Hohlrelief. Silbermünzen vom sicilischen

368. Philoktet. Gemme.

369. Apollon als Pythontöter. Münze von Kroton. (Gardner.)

Naxos (Fig. 370 b) vereinigen die derbkräftigen sinnlichen Züge des Dionysos mit dem scharf gezeichneten Bild eines am Boden sitzenden Silen mit einem Becher. Feinerer Sinn spricht aus der syrakusischen Münze (Fig. 370 c), die vorne die reizvoll archaischen Züge der bekränzten Siegesgöttin von Delphinen umgeben zeigt, während die Rückseite auf einen olympischen Sieg Gelons von 488 hinweist. Die ungewöhnlich große Münze (Damareteion, 10 Drachmen) verherrlicht den Sieg von Himera (480, S. 194). So wirken ebenso die Zeitereignisse wie die großen Nationalspiele auf dies Gebiet der Kleinkunst ein.

370 a. Münze von Sybaris. (Head.)

370 b. Münze von Naxos, Sicilien. (Head.)

370 c. Damareteion von Syrakus. (Head.)

Athen. Kalamis. Athen ward nach der gründlichen Zerstörung durch die Perser (479) in Eile nach dem alten Plane wieder aufgebaut, mit engen und krummen Straßen und mit schmucklosen Häusern. Aber schon nach wenigen Jahren begannen die Bemühungen Kimons und seiner Freunde um die Ausschmückung der Stadt. Der Markt ward nach ionischer Art mit Hallen umgeben, dazu mit Platanen bepflanzt, und draußen vor dem Haupttore, dem Dipylon, der Park der Akademie angelegt; manche Tempel, wie das Anakeion (Tempel der Dioskuren), wurden wiederhergestellt, andere neu gegründet, z. B. der Tempel der Artemis Eukleia zu Ehren der marathonischen Schlacht und das Theseion zur Aufnahme der 475 von Skyros herübergeholten Gebeine des neuen Nationalheros Theseus. Alle diese Plätze und Bauten entbehrten nicht des plastischen Schmuckes. So galt es für eine Ehrenpflicht, die entführten Standbilder der Tyrannenmörder alsbald (477) durch eine neue Gruppe von Kritios und Nesiotes zu ersetzen (S. 183). Hegias (ebenda) war damit beschäftigt, die neu erstehenden Tempel mit Statuen zu versehen (Dioskuren nebst Söhnen für das Anakeion, Athena und Neoptolemos der Skyrier für das Theseion). Vielleicht gehört in diese Frühzeit auch ein älterer Alkamenes, dem man zwei etwas altertümliche Werke, am Aufgange zur Burg aufgestellt, zuweisen möchte: eine Herme des Hermes Propylaios (Fig. 371), von der eine mäßige, aber mit Namen bezeichnete Kopie in Pergamon gefunden worden ist, und eine Darstellung der Artemis Hekate (Fig. 372), die hier zuerst, der dreifachen Natur der Göttin entsprechend, in dreifacher Gestalt gebildet ward. Beide Werke zeigen altertümliche Züge, die mit dem Kunstcharakter des jüngeren Alkamenes (vielleicht seines Enkels? s. u.) schwer zu vereinigen sind.

Unter den großen Bildhauern der kimonischen Zeit nahm bisher neben Pythagoras und Myron (S. 200) Kalamis einen hervorragenden Platz ein als technisch vielseitiger Künstler, in dem man nicht abgeneigt war den Vollender der älteren ionischen Weise zu erblicken, ohne daß es doch gelingen wollte die schattenhafte Gestalt recht zu beleben. Erst ganz neuerdings hat sich ergeben, daß hier wie anderswo zwei gleichnamige Künstler in der Überlieferung zusammengeflossen sind. Der ältere Kalamis nahm bei den alten Kunsthistorikern eine Mittelstufe ein zwischen Kanachos, Kalon, Hegias und andererseits Myron; seine Erzstatuen galten als minder herbe als die der erstgenannten Künstler, als nicht so flüssig wie die myronischen. So fanden zwei für Hieron gearbeitete Rennpferde mit jugendlichen Reitern in Olympia einen angemessenen Platz neben einem für denselben Herrscher (nach 476) ausgeführten Viergespann des Onatas (S. 181). Ebenda verherrlichte eine Schar betender Knaben, auf der Altismauer stehend (Fig. 353), einen Sieg der Akragantiner. Für Pindar schuf Kalamis ein Bild des Zeus Ammon. Besonders aber knüpft sich sein Ruhm an Apollonstatuen, vielleicht einen Apollon Alexikakos in Athen (wenn dieser sich auf die Abwehr der Persergefahr bezog), sicher einen $13^1/_2$ m hohen Apollon, für Apollonia am Pontos gearbeitet, der aber erst in Rom, wohin Lucullus ihn 72 entführt hatte, berühmt ward. Dieser Ruhm galt wohl hauptsächlich dem technischen Meisterstück; sonst bewahrte der Koloß, mit dem Bogen und einem Lorberzweig in den Händen, den einfachen Stand, der, wie wir sogleich sehen werden, den Götterstatuen dieser Zeit eigen war.

371. Hermes Propylaios nach Alkamenes. Marmor. München. (Phot. Töbelmann.)

Der gehobene Ernst dieser großen Zeit spiegelt sich nämlich in einer Reihe von Statuen Apollons, des hilfreichen Gottes, der seine übelabwendende Kraft in den Notzeiten bewährt hatte. Eine Erzstatue aus Pompeji (Fig. 373), einst mit der Leier im linken Arme, scheint 38,10 peloponnesischen Ursprungs und ist durch den zarten Linienfluß und die weite Beinstellung bemerkenswert. Der Ernst ist stärker ausgesprochen in dem sogenannten Omphalos-Apollon aus dem athenischen Theater und seinem geringeren, aber besser erhaltenen Genossen in London (Fig. 374). Die über die Stirn herabfallenden Haare erinnern an die „Hestia Giustiniani", an die 39,6 Wettläuferin (Fig. 360) und die sogenannte Penelope (Fig. 361), an erstere auch die herbe Strenge. Da der Fundort des besten Exemplares athenischem Ursprunge günstig zu sein scheint, haftet sich an diesen berühmten und weitverbreiteten Typus vielfach der Gedanke an Kalamis' Apollon Alexikakos („Übelabwender"). Die langen zierlich sich ringelnden Locken der älteren Weise

372. Artemis Hekate. Marmor. Berlin. (Phot. Töbelmann.)

bewahren zwei andere Typen, der sogenannte Mantuaner Apollon (auch in Paris) mit sinnendem Blick, und der Kasseler Apoll (Fig. 375); beide verleihen dem Gotte kräftigere Formen und bringen in der Erhabenheit des Auftretens und der Unnahbarkeit des Ausdruckes diesen Stil zur Vollendung. Den Gipfel dieser Apollonbildungen bezeichnet der sogenannte Thermenapollon (Fig. 376), in vielen Stücken aus dem Tiberbett aufgefischt und leider nur mäßig ergänzt. Das schöne zur Seite geneigte Haupt, die in freiem Fluß auf den Nacken sich ergießenden Locken, der prächtig durchgearbeitete kräftige Rücken erklären es, daß man diese Götterbildung keinem geringeren als dem jugendlichen Phidias zuschreiben möchte (S. 210). Freilich ist es eine mißliche Sache alle diese verwandten Werke, wo schriftliche Zeugnisse zu unbestimmt lauten oder uns ganz im Stiche lassen, bestimmten Urhebern oder auch nur Kunstschulen zuzuweisen. 38,3

Myron. Viel bedeutender als Kalamis war der Halbattiker Myron von Eleutherä, vielleicht ein Schüler des Hageladas (S. 181). Er war der Vollender der dorisierenden Richtung in der attischen Kunst. Wie die Peloponnesier bildete auch er seine Gestalten regelmäßig aus Erz und war nach einer Seite bereits ein vollendeter Meister. Von seinen Werken ist die wegen ihrer Lebendigkeit besonders berühmte kleine Kuh nicht nachweislich, andere offenbaren sich als der ideale Widerschein der Gymnastik und führen die lebensvolle Naturwahrheit, die Schilderung energischer Kraftäußerungen, augenblicklicher Bewegungen „auf der Schneide des Schermessers“ auf die höchste Stufe. In vielen Punkten mit Pythagoras vergleichbar, in manchen hinter ihm zurückstehend (S. 197), übertraf Myron ihn durch scharfe Lebendigkeit und

373. Apollon, einst mit Lyra, aus Pompeji. Erz. Neapel.

374. Apollon Choiseul. Marmor. Brit. Museum.

durch Kühnheit der Stellungen. Als bestes Beispiel gilt der in mehreren Marmornachbildungen erhaltene Diskoswerfer (Fig. 377). Der jugendliche Athlet ist in dem Augenblicke dargestellt, in dem er, mit der Rechten die schwere Scheibe schwingend, zum Wurf ausholt. Den Kopf dreht er, der gewaltigen Bewegung des rechten Armes folgend, zurück; der Körper ist vorgebeugt und weicht stark nach links aus, um der Scheibe freie Bahn zu schaffen; die linke Hand liegt leicht am Knie des fest auf den Boden auftretenden Beines, während das andere lose nachschleift. Nur eine Sekunde kann diese auf das höchste gespannte Handlung dauern; diese Sekunde hat Myron plastisch fixiert. Die Kühnheit des Motivs, das „Verdrehte“ nach dem Ausspruch eines alten Kunstrichters, tritt besonders hervor, wenn man den Körper nicht nur von der reliefartigen Hauptansicht, sondern von allen Seiten betrachtet (Fig. 377 b, c). Die 302 beste Nachbildung ist die Statue im Palaste Lancelotti, früher Massimi. Sie allein hat den Kopf bewahrt mit seinem für Myron charakteristischen Unterschiede zwischen der Vorderansicht und dem Profil; jene erscheint derb in den Formen, etwas verdrossen im Ausdruck, während dieses (Fig. 378) eine hinreißende Feinheit in Formen und Charakter offenbart. Auch der Schädelumriß ist für Myron charakteristisch, lang, mit stark hervortretendem Hinterkopf und scharfer Einziehung gegen den Nacken. Nicht minder berühmt war die Statue des Läufers Ladas (476?), in höchster Anspannung der Bewegung und des Atems auf einen Fuß gestellt, gleich dem Merkur Jean de Boulognes: ein Motiv, das nur im Erzguß möglich ist. Die Nachbildung eines anderen berühmten myronischen Erzwerkes bietet eine Marmorstatue im

375. Apollon (Arme ergänzt). Marmor. Kassel.

376. Apollon, aus dem Tiberbette. Marmor. Rom. Thermenmuseum.

a

c

b

377 a—c. Diskoswerfer nach Myron. Brit. Museum, ergänzt durch den Kopf Massimi.

378. Kopf des Diskoswerfers Massimi. Marmor. Rom, Palast Lancellotti. (Festschr. Benndorf.)

50,1 Lateran, falsch als tanzender Satyr ergänzt (Fig. 379). Sie stellt den Silen Marsyas dar, wie er die von Athena weggeworfenen Floten gefunden hat und darüber in staunende Freude ausbricht, zweifelnd, ob er zupacken oder die mit dem Fluche der Göttin beladenen Floten liegen lassen soll. In der Schilderung dieses Zwiespaltes zeigt sich der myronische Charakter. Die Statue gehörte zu einer Gruppe, in der Athena und Marsyas einander gegenübergestellt waren, die Göttin anscheinend ganz ruhig, ernst, befehlend. Gruppen mit ähnlichen Gegensätzen waren auch sonst Myron eigen (Erechtheus und Eumolpos). Wir können einstweilen nur eine, aber eine besonders bezeichnende Seite seiner Kunst erkennen, durch die er unter die größten Förderer und Virtuosen lebendiger Menschenbildnerei gestellt wird. Den alten Kunstrichtern schien er gegenüber den Früheren die Naturwahrheit gesteigert zu haben, und seine schlankeren Proportionen galten der späteren Zeit für einen Fortschritt gegenüber Polyklet (S. 235). So lebensprühend aber auch seine Bildungen waren, man vermißte in ihnen allen geistigen Ausdruck und nahm auch an der altertümlichen Behandlung der anliegenden Haare Anstoß. Von Myrons Götterbildern (in Orchomenos Samos Ephesos) ist keines mit Sicherheit nachweisbar. Es erscheint bedeutsam, daß, soviel wir wissen, der überaus fleißige Meister an den öffentlichen Aufgaben Athens kaum beteiligt war: seine zahlreichen und mannigfaltigen Siegerstatuen stellten ausschließlich Peloponnesier dar. Dagegen zog er eine Schule heran, die in perikleischer Zeit im Sinne des Meisters tätig war (S. 232).

379. Marsyas nach Myron (Arme falsch ergänzt). Marmor. Lateran.

Polygnot und die helladische Malerschule. So erheblich auch die Leistungen Athens auf dem Gebiete der Plastik waren, so wurden sie doch von der Malerei überstrahlt, die denn auch in der kimonischen Zeit den Löwenanteil an den öffentlichen Arbeiten erhielt. Hier stand ein bahnbrechender Meister zur Verfügung. Polygnotos, der Sohn Aglaophons, war einer Künstlerfamilie von der Insel Thasos entsprossen, die, einst von Paros aus besiedelt, der nördlichsten Gruppe ionischer Niederlassungen angehört. Ohne Zweifel hat auch Polygnot seine Anregungen von ionischer Seite her empfangen: dort blühte ja von altersher die Malerei (S. 141 ff.) und hatte sich bereits zu großen Kompositionen aufgeschwungen (S. 144). Schon ehe seine Heimatinsel durch Kimon für den attischen Staat erworben ward (463), war Polygnot nach Athen übergesiedelt, vielleicht auf Veranlassung Kimons, als er Skyros und die thrakische Küste besetzt (475) und den Kultus des Theseus in Athen neu begründet hatte. Polygnot fand reiche Arbeit, in die er sich vielfach mit anderen teilte. In Platää malte er zusammen mit dem vermutlich böotischen Onasias den aus der Beute der Schlacht (479) errichteten Tempel der Athena Areia aus: Polygnot stellte, anspielend auf die Zauberung Griechenlands von den Persern, Odysseus' Freiermord dar (vgl. Fig. 380), Onasias die Sieben gegen Theben.

Auch im benachbarten Thespiä war Polygnot tätig. In Athen schmückte er in den siebziger Jahren gemeinsam mit seinem ionischen Genossen Mikon unter anderem den Tempel der Dioskuren und das neue Theseusheiligtum mit Bildern aus der Geschichte dieser Heroen; an jenen, in dem außer dem Raub der Leukippiden auch die Argonauten dargestellt waren, mag ein ausdrucksvolles attisches Vasenbild (Fig. 381), an dieses ein anderes (Fig. 382), erinnern, in dem Theseus ins Meer getaucht ist, um sich als Sohn Poseidons auszuweisen. Beide Meister, denen nunmehr der Athener Panänos, Phidias' Bruder, zur Seite trat, erhielten etwa gegen 460 den

380. Odysseus tötet die Freier. Attischer Becher. Berlin. (Mon. ined. d. Inst.)

ehrenvollen Auftrag, die von Kimons Schwager Peisianax am Markt errichtete Halle in eine „bunte Halle" (Poikile Stoa) umzuwandeln; Theseus' Amazonenkampf von Mikon, die Eroberung Trojas von Polygnot, die besonders volkstümliche Marathonschlacht von Mikon und Panänos, mit einer Fülle charakteristischer Züge und historischer Persönlichkeiten, bildeten eine zusammenhängende Trilogie attischer Ruhmestaten wider die Barbaren, denen sich ein geringerer zeitgenössischer Sieg Athens und der Argeier über Sparta bei Önoe anschloß. Die dankbaren Athener belohnten den thasischen Meister, der für seine Bilder kein Honorar nahm, mit dem Ehrenbürgerrecht. Auch Achill unter den Töchtern des Lykomedes und Odysseus mit Nausikaa und ihren Gefährtinnen werden genannt. Am genauesten bekannt sind uns die beiden großen

381. Herakles ſchilt die Argonauten wegen ihrer Untätigkeit auf Lemnos.
Teilſzene von einem Krater aus Orvieto. (Mon. ined. d. Inst.)

382. Theſeus' Meerfahrt zu Poſeidon und Amphitrite.
Vorderſeite eines Kraters aus Bologna. (Mon. ined. d. Inst.)

Gemälde, die Polygnot allein etwa in den fünfziger Jahren in Delphi für die Knidier ausführte, in der von diesen erbauten Lesche, einem oblongen Gebäude, das aus einem von Hallen umgebenen Hofe bestand (Fig. 327 u. 55). Links und rechts vom Eingang waren, je auf drei zusammenstoßende Wandflächen verteilt, die Einnahme Trojas und Odysseus' Hadesfahrt in großen gedanken- und figurenreichen Gemälden geschildert, die sich an die beiden großen homerischen Epen anlehnten: Werke, die in der griechischen Malerei etwa die Stelle der vatikanischen Freskenreihe Raphaels einnehmen. Zur Vervollständigung der Charakteristik sei noch angeführt, daß Polygnot und Mikon zugleich Bildhauer waren, ebenso wie Pythagoras und Phidias zugleich Maler. Auch in dieser Vielseitigkeit der Talente gleicht diese Zeit der Renaissance.

Diese Malerschule, die im Gegensatze gegen Kleinasien und den Peloponnes als helladische, später auch als attische bezeichnet ward, übte ihre Kunst ausschließlich in großen Wandgemälden, also in engem Anschluß an die Architektur. Auf hellem Grunde führten sie ihre Malereien in den alten vier Farben (Schwarz, Weiß, Rot, Gelb) aus, die sie aber durch Mischungen zu bereichern und unter Hinzunahme einiger anderen Farben (Blau, Grün) für Einzelheiten charakteristisch zu verwenden wußten. Licht und Schatten waren unbekannt, es war mehr eine Art bemalter Zeichnung; wir können uns ihre Wirkung einigermaßen durch attische weißgrundige Vasen vergegenwärtigen, deren Malereien bald in bloßen Umrissen (Fig. 383), bald mit Hilfe farbiger Flächen hergestellt sind. Diese der Freskotechnik entsprechenden bescheidenen Mittel erlaubten dennoch eine scharfe Charakterisierung, zumal bei der natürlichen Größe der Figuren. Die großen Wandflächen führten zu einer Kompositionsweise in mehreren, vielfach auf- und absteigenden Figurenreihen; daher verlegte Polygnot seine Vorgänge gern auf ansteigenden Boden, dessen wellige Linien erlaubten einzelne Personen nur teilweise sichtbar werden zu lassen (Fig. 382). Eine strenge aber gefällige, ausdrucksvolle Zeichnung ward Polygnot nachgerühmt, dazu die von Aristoteles hervorgehobene ideale Ausprägung der einzelnen Charaktere, die ihn als einen „guten Charaktermaler" erscheinen ließen; man erinnert sich der Gestaltung der Tragödie, wie sie eben damals von dem älteren Äschylos und dem jüngeren Sophokles ausgebildet ward. Endlich vermochte Polygnot große Figurenmassen zu wohlgeordneten und sinnvollen Kompositionen zu verbinden, die bald eine freie Symmetrie, bald feine Beziehungen der einzelnen Gruppen zueinander, bald deutlichen Fortschritt der Handlung erkennen ließen. Im ganzen überwogen bei Polygnot die Situationen und Charaktere über die Handlungen, die mehr in der Marathonschlacht der Genossen zur Geltung kamen. Hoher Inhalt, zumeist der Heroensage entnommen, in der Nekyia unter Hervorhebung der damals blühenden Mysterien, paarte sich bei ihm mit großer und bestimmter Formgebung. Diese Verbindung stellte ihn hoch über andere gleichzeitige Maler, wie

91,4

90,1

383. Attische Kanne mit Umrißzeichnung auf weißem Grunde. Brit. Museum. (Newton.)

den ebenfalls in Athen tätigen Ionier Dionysios von Kolophon, dessen Gestalten, so gut auch alles an ihnen gemalt war, sich doch nicht über die Wirklichkeit erhoben und hart wirkten. Man möchte seinen Charakter in der Sosiasschale des Berliner Museums wiederfinden.

Polygnot ist der idealste Vertreter der kimonischen Zeit auf dem Gebiete der Kunst. Er nahm unter den Malern seiner Zeit eine Stellung ein wie demnächst der merklich von Polygnot beeinflußte Phidias unter den Bildhauern. Kein Wunder, daß seine Kompositionsart auch von einer Anzahl ungenannter Vasenmaler aufgenommen ward, denen wir demzufolge die Anschauung mancher Einzelheiten verdanken (Fig. 373 ff.); nicht mehr Schalen (S. 175), sondern größere Gefäße wurden dafür erfordert. Polygnots Einfluß wirkte aber auch weiter, wie es scheint sogar bis nach Lykien hin, wo wir von ihm behandelte Szenen ähnlich dargestellt in den Reliefs von Giölbaschi wiederfinden (Fig. 458) — falls hier nicht etwa die für uns verschollene asiatisch-ionische Malerei des 5. Jahrhunderts, die Polygnot zur Seite ging, die Vorbilder bot.

384. Münze von Athen. (Nat.)

Kunsthandel und Kunsthandwerk. Im 6. Jahrhundert war Athens Kunstausfuhr wesentlich auf die Erzeugnisse seiner Töpfereien, die Öl und Wein bargen, beschränkt gewesen; sie hatten namentlich in Italien ihren festen Absatz gefunden (S. 163). Durch die Besetzung des Einganges zum Hellespont in der peisistratischen Zeit wurden die Küsten des Pontos als neues Absatzgebiet gewonnen, während dieses bisher den Ioniern gehört hatte; ist doch ionische Goldware, vermutlich auf der alten Straße des Bernsteinhandels vom schwarzen Meere zur Ostsee (S. 8), bis in die Niederlausitz gelangt (Goldfund von Vettersfelde, Fisch, Schwertscheide, in Berlin). Je mehr nun der ionische Handel infolge der persischen Unterwerfung sank — von all der bemalten Tonware z. B., die dort im 6. Jahrhundert verfertigt und ausgeführt war (S. 141 ff. 159 ff.), erscheint seitdem keine Spur mehr — und je beherrschender die politische Stellung Athens ward, desto fester faßte es überall auf den ionischen Spuren Fuß für seine eigenen Handelsverbindungen. Hiermit hängt es zusammen, daß die Kunststadt Athen um praktischer Rücksichten willen das altertümliche Gepräge ihrer Münzen (Athenakopf und Eule mit Ölzweig, Fig. 384) ebenso beibehielt wie die altmodische Etikette ihrer panathenäischen Amphoren (Fig. 320). Attische Handwerker nahmen auch Rücksicht auf den Geschmack ihrer Kunden oder siedelten sich selbst in der Fremde an. Ob hier die griechischen Muster stets genau festgehalten wurden, ist fraglich. Im ganzen blieben aber doch die Athener der gebende Teil und hoben die anderen Völker eher zu sich empor, als daß sie sich von ihnen herabziehen ließen. So haben besonders die Gräber skythischer Herrscher und Großen an der Nordküste des Pontos erlesenes Geräte von Silber und Gold geliefert, in denen griechische Kunst mit barbarischem Stoffe ringt; Waffen und prachtvoller Goldschmuck aus dem Königsgrabe Kul Oba bei Kertsch und anderen Gräbern gehören zu den größten Schätzen des Petersburger Museums. Einen Ehrenplatz verdienen darunter ein goldener skythischer Köcher aus Nikopol und die ebendaher stammende silberne, zum Teil vergoldete Prachtamphora (Fig. 385), wo sehr streng stilisierte Ornamente und Tiere

neben realistisch lebensvollen Szenen aus dem Steppenleben der skythischen Reiter auftreten; ferner ein Gefäß von Weißgold (Elektros) mit skythischen Kriegsabenteuern aus dem Kul Oba.

385. Silberne Amphora aus Südrußland.

Man würde sich aber sehr irren, wollte man alles Kunsthandwerk als attisches Monopol betrachten; an ihm, z. B. am Erzgeräte, haben alle Kunststätten (z. B. Ägina, Etrurien) teil. Gewisse Grundzüge haften an allen Erzeugnissen des griechischen Kunsthandwerks: die vollkommene Zweckmäßigkeit der Gestalt und Form, das Durchscheinen des Zweckes im Zierat und die freiwillige Unterwerfung unter strenge tektonische Gesetze. Das antike Gerät kopiert nicht Bauformen, wie es das Kunsthandwerk in der gotischen Periode tut, wo z. B. der kleine Schrein die Formen des riesigen Domes wiederholt; aber dieselben Trennungs- und Verbindungsglieder, die in der Architektur eine so wichtige Rolle spielen, werden auch in den Werken des Kunsthandwerkes verwendet, dieselben Profile und Ornamente, die dort die Aufgaben der Glieder so sprechend andeuten (S. 108 f.), kommen auch hier zur Geltung. Daß Kunst und Kunsthandwerk der Griechen (die von diesen kaum voneinander geschieden wurden) trotz aller Freiheit des Vorgehens in jedem einzelnen Zweige in einer einheitlichen Phantasie wurzeln, verleiht den kunstgewerblichen Arbeiten ihre eigentümliche Schönheit und stempelt sie auch für die folgenden Weltalter zum Muster.

7. Die perikleische Zeit (460—431).

Zeitverhältnisse. Seit Kimons Verbannung (460) war Perikles der leitende Staatsmann in Athen. Ein Jahrzehnt beständiger Kriege brachte freilich die Niederwerfung Äginas (457), aber auch viel wechselndes Kriegsglück in Ägypten und Böotien. Die Vollendung der von Kimon in Angriff genommenen Burgmauer und der langen Mauern, die die Hauptstadt mit dem Peiräeus verbanden, bildete das nächste Erfordernis. Erst nach dem fünfjährigen Waffenstillstand mit Sparta (450) konnte Perikles seinen Plan Athen zur künstlerischen Hauptstadt Griechenlands zu machen in Angriff nehmen; die Überführung des Bundesschatzes von Delos nach Athen im selben Jahre bot die Mittel dazu. Freilich brach der Krieg noch einmal aus und nur mit Mühe bezwang Perikles das abgefallene Euböa (446). Aber seit den Friedensschlüssen mit Persien und mit Sparta (445) war den großen künstlerischen Unternehmungen, wenn auch erst nach Beseitigung der heimischen Opposition (Thukydides), freie

Bemalte Tongefäße von der Halbinsel Taman, in St. Petersburg

Bahn eröffnet. Während die bedeutendsten Geister Griechenlands, vor allem Ioniens, im perikleischen Athen zusammenströmten und Sophokles die tragische Bühne beherrschte, verfolgte Perikles mit voller Kraft sein Ziel zugleich dem Volke lohnende Arbeit zu schaffen und „das Schöne ohne Prunk zu pflegen". Und wie immer, wo die Knotenpunkte weltgeschichtlicher Entwickelung sich bilden, trafen die rechten Kräfte mit den rechten Männern, solche Kräfte zu verwenden und in die rechte Bahn zu bringen, zusammen. Dabei kam es Athen zugute, daß von den dorischen Kunstrivalen Korinth seit lange untätig, Ägina unterworfen war und nur das mit Athen befreundete Argos sich auf der Höhe hielt; auch im Osten, der mit Athen verbunden war, und im Westen war es still. Somit waren die unzähligen Bäche althellenischer Kunst zu zwei Strömen, dem attischen und dem argivischen, vereinigt, die nebeneinander hinflossen, nicht ohne gelegentlich ihre Gewässer zu mischen.

Der junge Phidias. In scharfem Gegensatze gegen die kimonische Zeit, wo Polygnots überragende Größe der Malerei die führende Stellung sicherte, tritt diese Kunst in der perikleischen Zeit bald auffällig zurück. Es ist vielleicht die einzige Periode der griechischen Kunstgeschichte, wo neben der Baukunst die Skulptur die erste Stelle einnimmt. Der Mann, der dies bewirkt hat, ist Phidias. Ihm gelang es, alle bisher erworbenen Kunstmittel, ionische, dorische, attische, zu den höchsten Leistungen, wie sie das perikleische Athen erheischte, zusammenzufassen.

Phidias, des Charmides Sohn, war Athener von Geburt. Nicht bloß die eine oder die andere Seite der plastischen Kunst beherrschte er vollkommen, ihm stand vielmehr die umfassendste Schöpferkraft zu Gebote. Zur Naturwahrheit und lebendigen Auffassung gesellte sich tief innerlicher Ausdruck und die Richtung auf das Großartige und Erhabene, ohne Zweifel genährt durch den Einfluß Polygnots (S. 203 ff.), mit dem Phidias als Jüngling zusammen in Platää arbeitete und dessen Meisterwerke er in Athen und Delphi bewundern konnte. Der Harmonie seiner mannigfachen Vorzüge dankte es Phidias, daß er einen reichen Künstlerkreis um sich sammelte und nicht nur an der Spitze der attischen Schule stand, sondern als der erste Bildhauer der alten Welt gepriesen ward. Über seine Lebensverhältnisse und sein von der Sage umwobenes Lebensende fehlen ganz gesicherte Nachrichten. Seine Geburt dürfte bald nach dem Beginne des Jahrhunderts fallen. Als er von Perikles mit der plastischen Ausschmückung des Parthenon, an die sein Ruhm am unlöslichsten geknüpft ist, betraut wurde (447), hatte er bereits eine reiche künstlerische Tätigkeit hinter sich. Die Aufstellung des Bildes der Athena im Parthenon fand im Jahre 438 statt. Neid und Scheelsucht seiner Landsleute, auch wohl politische Parteileidenschaft, verdarben ihm nach einer bekannten Erzählung die Freude an dem vollendeten Werke; statt des Dankes traf ihn die Anklage der Veruntreuung von Elfenbein oder von Gold, und er wanderte ins Gefängnis. Nach der bestbezeugten Angabe verließ er die Heimat um in Olympia die Zeusstatue zu schaffen; nach einem anderen Berichte wäre er 438 im Gefängnis an Krankheit gestorben. In diesem Falle würde seine Tätigkeit in Olympia schon vor die Schöpfung der Parthenos, etwa in die fünfziger Jahre, fallen. Scheint auch bei letzterer Annahme manches sich leichter zu fügen, so liegt doch kein durchschlagender Grund vor, dem besser beglaubigten Berichte den Glauben zu versagen.

Daß Phidias den alten Erzgießer von Argos, Hageladas, zum Lehrer gehabt habe, beruht nur auf einer späten unzuverlässigen Notiz (S. 183), sicher ist dagegen sein Schülerverhältnis zum attischen Meister Hegias, der mehr als andere Künstler der Perserzeit den Götterbildern seine Kunst widmete (S. 198). Wahrscheinlich hat Phidias auch peloponnesische Einflüsse in sich aufgenommen, wie man denn in der achäischen Bergstadt Pellene ein angebliches Jugendwerk von ihm, eine Athena, zeigte. Alle Techniken waren ihm geläufig, der peloponnesische Erzguß

wie die ionisch-attische Skulptur in Marmor, dazu die „chryselephantine" Plastik in Gold und Elfenbein, die sich hauptsächlich im Peloponnes entwickelt hatte (S. 155 f.): über einen festen Holzkern wurden fein getriebenes Goldblech und für die nackten Teile dünne Platten von Elfenbein gelegt, die man kunstvoll zu schmeidigen und zu biegen verstand. Die Farbenwirkung dieser Verbindung ist überaus harmonisch; sie ward durch Färbung des Elfenbeins und durch Emaileinlagen auf dem bald glänzend bald matt behandelten Golde noch erhöht. Vergoldetes Holz und Marmor (Pellene, Platää) waren nur ein sparsamer Ersatz für jene wirkungsvollen aber auch sehr kostbaren Stoffe. Endlich war Phidias in seiner Jugend auch Maler wie sein Bruder Panänos (S. 204) gewesen und wußte seinen größeren Kompositionen einen malerischen Zug zu sichern; noch im Innern des Schildes der Parthenos fügte er zur farbigen Plastik Malerei hinzu.

386 a. Amazone. Verschollene Gemme. (Natter.)

386. Matteische Amazone (ohne die Ergänzungen). Marmor. Vatikan. (Phot. Döbelmann.)

387. Die lemnische Athena. Marmor. Dresden, Kopf in Bologna. Nach der Ergänzung im Straßburger Museum. (Phot. Döbelmann.)

Phidias' ältere Werke gehören noch der Verherrlichung der Perserkriege an, die er als Kind erlebt hatte. Für die Athener arbeitete er zum Gedächtnis des marathonischen Sieges eine große Erzgruppe, die in Delphi aufgestellt ward (Fig. 327 u. 8): Miltiades von Athena und Apollon umgeben, inmitten dreizehn attischer Heroen. Für die gesamten Hellenen schuf er die große, aus vergoldetem Holz und pentelischem Marmor zusammengesetzte Athena Areia in dem Siegestempel zu Platää, wo er mit Polygnot zusammentraf (S. 203). Den Stil seiner Jugend glaubt man in dem sogenannten Thermenapollon (Fig. 376) zu erkennen. Aphrodite hat Phidias mehrmals, sowohl in Marmor, wie in Gold und Elfenbein, gebildet. Eine, wir wissen

nicht wann, für Ephesos geschaffene Amazone wird wohl mit Recht in der sogenannten matteischen Amazone (Fig. 386) erblickt, die, nach Maßgabe einer Gemme (Fig. 386a) richtig ergänzt nicht verwundet wie die Amazonen des Polyklet und Kresilas (Fig. 131, 120), sondern in ihrer Vollkraft, straff sich aufrichtend, dargestellt war: mit einem Stab in den Händen sucht die schlanke Jungfrau nach der rechten Stellung zu kraftvollem Schwung aufs Pferd. In der Gewandung erinnert manches an die Statuen vom Parthenon: der zugehörige Kopf, der wegen der Feinheit des Mundes und wegen des schönen Halses gerühmt wird, ist leider noch nicht mit Sicherheit gefunden.

Von den athenischen Werken standen drei Statuen der Athena auf der Akropolis. Die eine, von Erz, ist unter dem irreleitenden und ganz späten Namen der Promachos (Vorkämpferin) allbekannt; die Athener nannten sie „die große eherne Athena“ oder „den Siegespreis“, weil sie aus der Beute von Platää gestiftet worden war. In überragender Größe gebildet, hatte sie ihren Platz zwischen Propyläen und Erechtheion (Fig. 388 u. 40), den Eingang zur Burg in voller Wehr, aber in ruhiger Haltung bewachend (Fig. 389); ihr vergoldeter Helmbusch und ihre Lanzenspitze waren schon vom Meer aus sichtbar und machten sie zum Wahrzeichen der Burg. Manche haben sie in der etwas jüngeren überlebensgroßen Athena Medici wieder finden wollen. Die andere Athena, um 450 von attischen Kolonisten in Lemnos geweiht und daher „die Lemnierin“ benannt, war ebenfalls aus Erz gebildet, bedeutend kleiner als jene, aber um ihrer besonders anmutigen Schönheit willen gerühmt. Sie ist neuerdings glücklich in erhaltenen Kopien wiedererkannt worden (Fig. 387). Mit dem Helm auf der aufgebogenen Rechten wirkt sie durch die ungewöhnliche Schönheit des entblößten Hauptes, des einzigen erhaltenen phidiasschen Kopfes, und durch dessen energische Wendung gegen den Helm höchst anziehend. Die Wendung ist älteren Vorbildern entlehnt (Fig. 362 f. 373—376), wo sie dazu diente die Vorderansicht belebter zu gestalten hier aber besonders motiviert. Die dritte Athena des Phidias auf der athenischen Burg war die Göttin im Parthenon.

Die Akropolis von Athen (Fig. 388 f.). Die persische Zerstörung vom Jahre 480 hatte auf der athenischen Burg einen Trümmerhaufen zurückgelassen: nur die beiden Athenatempel, der alte Tempel und das Hekatompedon (S. 134. 153), waren, wenn auch beschädigt, so doch benutzbar geblieben. Die erste Aufgabe mußte sein, die Burg verteidigungsfähiger zu machen. Themistokles scheint dieses Werk an der Nordseite im Anschluß an die alte pelasgische Mauer begonnen zu haben, aber dessen Ruhm knüpfte sich an den Namen Kimons, der in den sechziger Jahren die hohe Mauer im Osten, Süden und Westen auf neuer Grundlage erbaute und damit die Akropolis nicht bloß sicherer sondern auch geräumiger machte. Perikles legte sodann, wie es scheint schon 456 nach dem Fall Äginas, einen zusammenhängenden Plan vor, alle von den Persern zerstörten Heiligtümer wiederaufzubauen und besonders die Akropolis aus einer Festung in einen großen Festplatz umzuwandeln. Das Volk genehmigte zwar den Plan, aber erst bei friedlicheren Verhältnissen und nach Verlegung des Bundesschatzes nach Athen (450) konnte Hand ans Werk gelegt werden. Phidias und der Baumeister Iktinos wurden mit der Hauptaufgabe betraut.

Damit beginnt die Glanzperiode der athenischen Architektur, mit der die Plastik Hand in Hand ging. Wie in der attischen Poesie die Errungenschaften der dorischen und der ionischen Poesie verbunden und durch attischen Geist geeinigt und gehoben, wie sogar sprachliche Formen der anderen Dialekte als dichterische Ausdrucksmittel verwandt werden, so übernimmt auch in der Baukunst Athen das Mitteramt. Der attische Stil hat die Einseitigkeiten des dorischen und des altionischen Stiles abgeschliffen und beide dadurch auf eine höhere Stufe gehoben, daß in der dorischen Architektur die Zierglieder vermehrt, das Herbe und Starre, die vorwiegende

Richtung der Einzelglieder auf den Zweck des Ganzen gemildert, in der ionischen Architektur dagegen der Ungebundenheit der einzelnen Teile Schranken gesetzt und sie mehr als organische Glieder, zusammenhängend und aufeinander bezüglich, aufgefaßt wurden. Es ist ganz bezeichnend, daß in Athen zuerst die beiden Baustile in demselben Gebäude vereinigt wurden (Parthenon, Propyläen), ja daß der attische Baumeister Iktinos sogar auch den neuen korinthischen Stil hinzufügte (Bassä). Von höchster Bedeutung war es ferner für die feine Ausbildung der attischen Kunst, daß die bisher nur sparsam verwendeten pentelischen Marmorbrüche nunmehr voll ausgenutzt wurden. Im Westen und im Peloponnes hatten bloß verschiedene Kalksteine und Tuffe der Baukunst zu Gebote standen, während der Osten sich von jeher des Marmors bediente. Athenische Bauherren hatten zuerst in Delphi Marmor verwandt (S. 170); jetzt trat auch Athen selbst mit diesem edelsten Material in die Schranken.

1 Beulés Tor. 3. 12. 16. 18 Pelasgische Mauern. 29. 35. 39 Pelasg. Hausreste mit Treppe (30). 5 Niketempel. 6 Propyläen. 13 Brauronische Artemis. 15 Magazin? 19 Attalische Weihgeschenke. 22 Parthenon. 27 Großer Altar. 31 Poliastempel und Erechtheion. 34 Hekatompedon. 38 Nebeneingang mit Treppe. 40 Die große Athena. 42 Theater. 44 Die beiden Dionysostempel. 47—50 Asklepieion. 51 Stoa des Eumenes. 52 Odeion des Herodes Atticus. 53 Burgquelle Klepsydra. 54. 55 Apollongrotte, daneben Panshöhle. 56. 57. 60 Weg über einer Stützmauer.

388. Plan der Akropolis von Athen. Nach Kaupert und Kawerau. (Curtius.)

Erechtheion. T. d. Roma. Die große Athena. Parthenon. Brauronion. Niketempel. Alte Bastion.
Aglaurosheiligtum. Pansgrotte. Apollongrotte. Klepsydra. Propyläen (Treppen spät, südl. Flügel unrichtig). „Beuléſches Tor“ (römiſch).

389. Ergänzte Anſicht der Akropolis von Nordweſten (nach Fr. Thierſch).

390. Der Parthenon von den Propyläen aus gesehen. (N. Photogr. Ges.)

Der Parthenon. Die nächste und größte Aufgabe war der Bau des Parthenon, für den jenes ältere Fundament (S. 173) benutzt, aber etwas verändert ward; er sollte als prächtigerer Ersatz für das seiner Ringhalle beraubte und dem Untergang geweihte Hekatompedon dienen. Der „große Tempel" oder Parthenon, der Athena mit dem volkstümlichen Beinamen Parthenos („Jungfrau") bestimmt, ragte, 12 m höher als die Propyläen belegen, mächtig über alle Bauten der Burg empor (Fig. 390). Er war das Meisterwerk des Iktinos; die überaus sorgfältige Ausführung leitete Kallikrates. Der Bau nahm neun Jahre (447—438) in Anspruch, die Vollendung seines Skulpturenschmuckes noch weitere sechs Jahre. Der aus schönem pentelischen Marmor errichtete Tempel ist 31 m breit und 69 ½ m lang, zeigt also, gegenüber den gestreckteren Grundrissen der älteren Zeit, das mustergültige Verhältnis von 4 zu 9 (Fig. 391, vgl. S. 113). Mit der Eingangsseite nach Osten gerichtet, war der Tempel allseitig von einer schmalen Säulenhalle umschlossen, die an den Giebelseiten je acht (eine nicht unbedingt lobenswerte Neuerung, vgl. S. 113. 152), an den Langseiten je siebzehn Säulen dorischer Ordnung von den schönsten Verhältnissen und wunderbar vollendeter Technik zeigt. Die Höhe der Säulen beträgt nahezu elf untere Säulenhalbmesser. Die Kapitelle sind straffer profiliert als die olympischen; an den Antenkapitellen und über dem Triglyphon dringen ionische Astragale in die dorischen Formen ein. Das Tempelhaus umfaßte gegen Osten den Pronaos, eine sechssäulige Vorhalle, und den etwa 29 m (100 Fuß) langen Hauptraum (Hekatompedos Neōs), gegen Westen einen durch eine Mauer vom

14,1

391. Der Parthenon. (Durm.)

Hekatompedos geschiedenen, bedeutend kleineren Raum (Parthenon, d. h. „Jungfrauengemach“, im engeren Sinne); er bildete den Opisthodom zusammen mit der hinteren Halle (Opisthodom im engeren Sinne). Die Gestaltung der wenig tiefen Vorhallen als Prostyl, anstatt der gewöhnlichen Antenform, macht sie heller und luftiger, zur Ausstellung von Weihgeschenken wie zur Verwahrung von Amtsgeschäften geeigneter; sie waren durch hohe Gitter zwischen den Säulen abgeschlossen. In der großen Cella liefen auf drei Seiten dorische Säulen (an den Ecken Pfeiler oder „attische Säulen“) in doppelter Reihe übereinander, den Mittelraum mit dem kolossalen Goldelfenbeinbilde der Athena Parthenos wirksam abschließend (Fig. 393). Die Durchführung der Säulenhallen und Galerien auch im Hintergrunde der Cella ist neu, vor allem aber bedeutet die Weiträumigkeit des ganzen Saales, sowohl des Mittelschiffes wie der Seitenschiffe, einen außerordentlichen Fortschritt gegenüber den schmalen, engen Cellen der streng dorischen Tempel, z. B. in Olympia, wo die gleiche Aufgabe, einem mächtigen Kolossalbilde seinen angemessenen Raum zu schaffen, viel unvollkommener gelöst ist. Eine hölzerne Kassettendecke spannte sich über den beiden inneren Räumen aus. Der westliche, durch vier ohne Zweifel ionische Säulen in drei Schiffe geteilt, war zur Aufnahme des Bundesschatzes und der heiligen Schätze, seine Vorhalle für die damit verbundenen Geschäfte bestimmt. Mag auch der Parthenon an Wucht seiner Bauglieder und an Mächtigkeit der Gesamtwirkung hinter dem olympischen Zeustempel zurückstehen: 44,3 an Schönheit des Materials, an Feinheit der Formen, an Harmonie des Ganzen, an Reichtum des bildnerischen Schmuckes überragt der athenische Tempel in seiner beherrschenden Lage weit seinen Genossen in der Alpheiosniederung.

Phidias' eigenster Anteil an dem Tempel war das große Bild der Göttin aus Gold und Elfenbein. Von der Gestalt der Athena Parthenos gaben uns zuerst zwei in Athen ausgegrabene Marmorstatuetten einen annähernden Begriff. Die kleinere, 1859 gefunden und nach ihrem Entdecker Charles Lenormant benannt, ist nur erst angelegt; sie gibt einzelne Teile des Originals ganz flüchtig, andere, wie die Reliefs außen am Schilde, mit Betonung 43,2 von Einzelheiten wieder. Die andere etwa 1 m hohe Statuette (Fig. 392) kam 1880 zum Vorschein: sie stammt zwar ebenfalls aus später Zeit, hat aber den Vorzug eines gleichmäßigen und allem Anscheine nach auch engeren Anschlusses an das Original. Andere Kopien sind danach erkannt worden. Die Göttin steht aufrecht in ruhig gemessener feierlicher Haltung, in vollem Einklang mit der architektonischen Umgebung (Fig. 393). Während das rechte Bein fest auf dem Boden steht, ist das linke leicht gebogen und leise zurückgesetzt. Dadurch kommt eine größere Freiheit in die Bewegung und ein schöner Gegensatz in das Gefälte des einfach gegürteten Peplos mit seinem Überschlag. Hals und Schultern deckt die schuppige Ägis von Elfenbein mit dem Medusenhaupte, den Kopf schmückt ein reich verzierter goldener Helm mit dreifachem Busche. Kopf und Helm sind am treuesten in der trefflichen Gemme des Aspasios wiedergegeben (Fig. 394), die manches deutlich erkennen läßt, was in den Marmor- 43,6 statuen beiseite gelassen worden ist. Die linke Hand ruht auf einem großen kreisrunden 40,4 Schilde, der außen mit dem Amazonenkampf in Relief, am inneren Rande einst mit einer gemalten Gigantomachie geschmückt war; unter den Kämpfern gegen die Amazonen wollte man schon früh den gewappneten Perikles und den kahlköpfigen Phidias erkennen. Unter dem Schilde bäumt sich die große Burgschlange empor, die im Tempel der Polias hauste. Dazu kam dann noch die lange Lanze, an die Schulter gelehnt. In der vorgestreckten Rechten hält Athena die geflügelte Nike. Als Stütze für die Hand mit der Nike dient eine starke Säule, bei den riesigen Verhältnissen des Werkes wohl ein unentbehrlicher Behelf, der aber zugleich das für diese Zeit notwendige und den Steilfalten des Chitons angepaßte Gegengewicht gegen Schild und Schlange der anderen Seite bot. Die hohen Sohlen der Schuhe waren mit Kentaurenkämpfen, die

392. Marmorstatuette der Athena Parthenos. Athen. (Athen. Mitt.)

393. Athena Parthenos in ihrer Cella. (Luckenbach.)

394. Athena Parthenos. Gemme des Aspasios. Wien. (Schneider.)

Basis mit der Schmückung Pandoras, der griechischen Eva, durch Athena und die anderen Götter verziert: das ganze Menschengeschlecht steht in der Pflege und unter dem Schutze der Göttin. So umgibt eine reiche Umrahmung das selbst einfache Bild, das, etwa $10^1/_2$ m hoch, notwendig der symmetrischen Architektur angepaßt sein mußte, innerhalb dieser aber eine ringsum freie Aufstellung erhalten hatte. Wenn auch die zahlreichen Nachbildungen uns nur die allgemeine Gestalt der Statue verraten, so herrscht doch selbst in ihnen ein weihevoller religiöser Zug. Hier liegt mehr vor als ein bloßes Anbequemen an die durch Überlieferung geheiligte Tempelbildnerei und eine äußere Rücksicht auf die Bestimmung des Werkes; es spricht sich auch die persönliche Gesinnung des Künstlers aus, in dem eine ehrfürchtige Scheu vor den alten segensvoll über Athen waltenden Göttern lebte und eine noch ungebrochene fromme Empfindung lebendig war. So, mit dem Ausdrucke ruhiger Macht und ernster Hoheit, hat die hellenische Bildung zur Zeit des Äschylos und Sophokles, Pindars und Polygnots die olympischen Götter aufgefaßt; so offenbarte sich die Göttin des perikleischen Athen Bürgern und Fremden.

Die Statue der Göttin, im Jahre 438 aufgestellt, ward ergänzt und ihr beziehungsreicher Schmuck weiter ausgeführt in einer dreifachen Reihe von Marmorskulpturen, die sich der äußeren Architektur des Tempels einreihten. Sind sie auch nicht eigenhändige Arbeiten des Meisters, so sind sie doch sicherlich unter seiner Leitung entstanden, großenteils von ihm entworfen oder angegeben worden. Die Ausführung überließ er den zahlreichen Gehilfen, die von allen Seiten in Athen zusammenströmten, darunter Künstlern ersten Ranges. Der bisher nur spärlich verwendete heimische Marmor vom Pentelikon ward zum erstenmal in großem Maßstab auch für die Skulptur benutzt. Mit einer weder vorher noch nachher wieder erreichten Vollständigkeit ward jeder verfügbare, d. h. zu keiner architektonischen Funktion dienende Platz am Tempel mit Skulpturen gefüllt, in diesen der reine Marmorstil verkörpert. Über der vollendeten Formenschönheit der Einzelleistungen vergißt man nur zu leicht den tiefen poetischen Sinn, mit dem das Ganze erdacht ist und der dem Werke seine große volkstümliche und religiöse Bedeutung verlieh. Athena, Zeus' eingeborene Tochter und die Herrin Attikas, ihre Macht, ihr siegreiches Auftreten unter Göttern und Menschen, die Gnaden, die sie den Griechen und besonders den Athenern erwiesen, die dankbare Huldigung, die ihr Volk ihr dafür darbringt, das alles bildet den Gegenstand der plastischen Schilderung. Es ist ein Zyklus von Ideen, würdig Polygnots, des großen Lehrmeisters des Phidias.

Wie Athena am Gigantenkampfe teilnahm (Osten), wie die Athener unter Theseus' Führung die Kentauren (Süden) und die Amazonen (Westen) besiegten, wie Athenas Schutz sich den Griechen im trojanischen Kriege (Norden) hilfreich erwies, das erzählten, zum Teil im Anschluß an den polygnotischen Freskenzyklus der Stoa Poikile (S. 204), die 92 Metopenreliefs, der älteste Teil des plastischen Schmuckes. Der Künstler hat weit ausgegriffen und die Athener siegreich daheim wie draußen, in Abwehr und Angriff, dargestellt. So mannigfach

[illegible]. Metopen von der Südseite des Parthenon.

aber auch der Inhalt sich gestaltet, so ist doch überall die Beziehung auf die Göttin, die in der Verteidigung des Olympos gegen die Erdsöhne das Vorbild für alle Barbarenkämpfe gegeben hatte, gewahrt und dadurch ein festes Band um den ganzen Darstellungskreis geschlungen. Der Grad der Erhaltung der einzelnen Metopen ist verschieden, ebenso der Grad der künstlerischen Durchbildung, was bei der notwendigen Mitwirkung zahlreicher Hände unausbleiblich war. Darin liegt eben ein besonderes Interesse der Metopen; denn an ihnen läßt sich stufenweise die allmähliche Erziehung der Mitarbeiter zur Formensprache des Meisters verfolgen. Einigermaßen gut erhalten sind allein die Metopen der Südseite mit Kentaurenkämpfen, denen die Proben (Fig. 395) entnommen sind: die in Formen und Handlung noch archaisch gebundene Gruppe a, der den Kentauren beim Schopfe packende, den einen Fuß aufsetzende und zum Schlag ausholende Jüngling mit dem großen Mantel (Theseus?) b, und der in wildem Triumph über den Leib des niedergeworfenen Gegners dahinsprengende Kentaur c. Die zweite

396. Vom Westfriese des Parthenon. Athen. (Bruckmann.)

Metope hat ein treffliches Gegenstück in einem andringenden und den Kentauren zurückwerfenden Jüngling. Die letztgenannten drei Metopen gehören zu den vollendetsten; anderswo begegnen wir noch altertümlicher Gelassenheit und Formenstrenge (a) oder noch nicht ganz überwundenem Ungeschick. Man ahnt, wie schwierig es sein mochte so verschiedene Kräfte für den neuen Stil zu erziehen. Dieses erste Stadium der Parthenonskulpturen nahm etwa die vierziger Jahre ein. 44,6 44,4.5 44,3

Vielleicht entstand erst während des Baues der Gedanke, den unter Athenas Schutz errungenen Waffenerfolgen ein Gegenbild gegenüberzustellen, das die Dankbarkeit der Athener gegen ihre Schutzherrin bezeugen sollte. Dies ist die Aufgabe des berühmten **Frieses**, der innerhalb der Ringhalle das Tempelhaus umzog. Man vermutet, daß zuerst ein bloßer Metopenfries über Pronaos und Opisthodom, wie in Olympia (S. 187), im Plane gelegen habe: in einer glücklichen Stunde wäre er dann dem zusammenhängenden Friese, wie er sonst eher dem ionischen Stil eigen ist, gewichen, um eines der vollendetsten Kunstwerke der Welt ins Leben zu rufen. Der Fries zog sich um das Tempelhaus in der Höhe der äußeren 46. 47

Triglyphen (vgl. Fig. 223) in ganz flachem Relief ein (die Länge beträgt 160 m) und schildert in idealer Weise den Festzug der Panathenäen, des Hauptfestes der attischen Burggöttin. An der Rückseite des Tempels, im Westen, ordnet sich in einzelnen, aber doch nicht zusammenhangslosen Gruppen der Zug (Fig. 396), um dann in breitem Strome sich an den Langseiten nach Osten zu ergießen und dort über der Vorhalle sich von beiden Seiten wieder zu vereinigen. Jünglinge auf ihren Rossen sprengen in geschlossenen oder gelösten Gliedern (Fig. 397), oder sie fahren auf Viergespannen einher; andere geleiten still die Hekatombe und bringen die Opfergaben; Frauen und Jungfrauen tragen Opfergeräte herbei und der bärtige Priester in langem, gürtellosem Gewande ist im Verein mit einem dienenden Knaben beschäftigt, das Weihgeschenk für die Göttin, den kunstreich gewebten Peplos, sorgfältig zu falten. Die Priesterin der Göttin nimmt Mädchen Stühle, auf die der Peplos gelegt werden soll, vom Haupte (Fig. 398). Hier im Osten haben sich die Götter selbst (ebenda) unsichtbar niedergelassen, als

397. Vom Nordfriese des Parthenon. London. (Phot. Mansell.)

Beweis ihrer gnädigen Gesinnung gegen ihr frommes Volk. Nirgendwo in der Kunst spricht sich in gleicher Fülle der gehobene Sinn über des athenischen Reiches Herrlichkeit aus. Der Fries bildet das schönste Seitenstück zu dem Preise Athens in der perikleischen Leichenrede und macht uns die Verbindung von Zucht und Ordnung mit individueller Freiheit anschaulich, deren Athen sich rühmte. Daß einzelnes, wie z. B. die Pferdezügel, aus Metall gearbeitet war, steht fest: keine Sicherheit herrscht aber über das Maß der Färbung, deren Mitwirkung indessen schon wegen der schlechten Beleuchtung des Frieses angenommen werden muß. Der Fries ist die eigentümlichste Schöpfung des Phidias, dem doch gewiß die Komposition angehört, war auch die Ausführung sehr verschiedenen Händen anvertraut. Das flache Relief trotz zahlreicher Schichten, die vornehme Einfachheit der Darstellung, die ideale Ruhe bei aller Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Schilderung machen den hier geschaffenen Stil schwer nachahmlich und erklären, daß bald reichere Ausdrucksmittel erstrebt wurden. Wenn er dennoch fast ein Jahrhundert hindurch die attische Reliefkunst beherrscht oder beeinflußt, so beweist dies, daß Phidias nicht bloß ein großer Künstler, sondern auch ein großer Lehrer gewesen ist.

Bürger. Hermes. Dionysos. Demeter. Ares. Iris? Hera. Zeus. Stuhlträgerinnen. Priesterin.

Priester. Peplos. Athena. Hephästos. Poseidon. Apollon. Artemis. Aphrodite. Eros. Bürger.

398. Mittelgruppe vom Ostfriese des Parthenon. Brit. Museum. (Phot. Ed. Schwartz.)

Helios. Dionysos? Kora und Demeter? Hebe? Die Mören? (Selene.)

399. Der Ostgiebel des Parthenon nach einer Zeichnung Faidherbes (?) von 1674.

Der große Fries ist, wenn auch schon unter Phidias' Augen begonnen, doch vermutlich erst vollendet worden, nachdem der Meister sein Vaterland hatte verlassen müssen (S. 209). In diese Schlußzeit des Baues, seit 438, gehören auch die beiden Giebelgruppen. Sie schilderten im Osten die erste Erscheinung Athenas unter den Göttern, im Westen ihren Sieg über Poseidon bei dem Wettstreit um die Herrschaft über Attika. Die meisten der erhaltenen Giebelstatuen befinden sich im Britischen Museum und werden nach dem Namen des Mannes, der sie von Athen nach London gebracht, Elgin Marbles genannt. Aber ihre ursprüngliche Gruppierung läge großenteils im Dunkel, wenn nicht 1674, dreizehn Jahre bevor die venezianische Belagerung die Zerstörung des Tempels herbeiführte, ein vlämischer Maler (Faidherbe? nicht Carrey) wie von allen 32 Südmetopen und großen Teilen des Frieses, so auch von den Giebelgruppen Zeichnungen entworfen hätte. Über die Bedeutung der einzelnen Figuren, deren bezeichnende Attribute verloren sind, gehen noch immer die Ansichten vielfach auseinander, doch sind wir imstande, wenigstens den Grundgedanken der mächtigen Gruppen klar festzustellen. Wir 44,1 denken uns auf der Ostseite (Fig. 399) in der schon früh verschwundenen Mitte des Giebels die eben erschienene Athena in lebhafter Bewegung und den thronenden Zeus, beiderseits von staunenden Göttern umgeben. Wir sehen, wie Boten eiligst die frohe Kunde den anderen Bewohnern des „weiten Olymps" mitteilen; in den Ecken erblicken wir links den Sonnengott mit seinem Viergespann aus dem Ozean emporsteigend, rechts Selene mit ihren Rossen zum Horizont hinabsinkend: ein neuer Tag beginnt! Die Mitte der heutzutage viel schlimmer zer-44,2 störten, aber aus der alten Zeichnung uns vollständiger bekannten westlichen Giebelgruppe (Fig. 400) nehmen Athena und Poseidon mit ihren Wagen und deren Lenkerinnen ein. Zeugen des Streites, Anhänger der beiden Götter, füllen bald heftiger bewegt, bald ruhiger teilnehmend den weiteren Raum aus; wie sie aber im einzelnen benannt werden sollen, darüber gibt es keine vollkommene Sicherheit. Zum Glück wird dadurch das künstlerische Urteil wenig berührt: volle Übereinstimmung herrscht über den unvergleichlichen Wert der Statuen. Während die ganze bisherige Plastik, auch noch in den Metopen, die Frau in fast männlichen Formen bildet, ist hier die Natur und Schönheit des weiblichen Körpers entdeckt. Bei den bekleideten Frauen 45,2—4 gestalten (Fig. 401) erregt es unsere höchste Bewunderung, wie die Weiber so natürlich und ungezwungen da sitzen und liegen, die Gewänder so frei und reich den der Natur selbst abgelauschten Linien und Bewegungen des Körpers folgen und doch in großen schönen Massen zusammengehalten werden. In den nackten Leibern aber offenbart sich die vollkommenste Be-45,1.2 herrschung der Natur (Fig. 402). Die schwierige Bewegung des „Kephissos" ist mit vollendeter 46,1 Wahrheit wiedergegeben; der Torso Poseidons (Fig. 403) leistet das Höchste in Verschmelzung von Realem und Idealem. So allein wurde es möglich, von allem Kleinen, Unbedeutenden abzusehen, nur das Wesentliche, dieses aber groß und stilvoll wiederzugeben. Es ist alles Natur 46,2 und doch nicht bloße, gewöhnliche Natur; in dem Pferdekopfe des Ostgiebels (Fig. 404) erblickte Goethe geradezu das „Urpferd". Sind nun auch die Giebelfelder erst nach Phidias' Abgang von Athen ausgeführt worden, so geschah dies doch sicherlich nach seinen Entwürfen (denn die Plätze für die einzelnen Figuren waren beim Bau von vornherein vorgesehen, z. T. mit Eisenbarren gesichert); es sind aber seine Schüler und Nachfolger, deren Stil wir in der Durchführung zu erblicken haben. Es ist nicht schwer, verschiedene Begabung und verschiedene 45,4 46,3 Richtungen in den einzelnen Figuren zu erkennen — man vergleiche z. B. die „Iris" des 45,1. 46,1 Ostgiebels mit den „Mören", den „Kephissos" mit dem „Dionysos" — doch fehlt es an genügendem Anhalt, sie unter bestimmte Künstler aus dem Kreise des Phidias (z. B. Alkamenes, Agorakritos) zu verteilen. Die ganze Größe der Leistung tut ein Vergleich mit den Giebelfeldern von Ägina (Fig. 350 f.) oder auch mit denen von Olympia (Fig. 356. 358) dar: wie

„Kephissos". (ergänzt) Kekrops und seine Familie. Nike. Hermes. Athena. Poseidon.

400. Der Westgiebel des Parthenon

401. Die Mören (?) aus dem Ostgiebel des Parthenon. Brit. Museum.

402. Der sog. Kephissos aus dem Westgiebel des Parthenon. Brit. Museum.

Athena Poseidon [illegible] Nereide [illegible]

nach dem ergänzten Modell von K. Schwerzek in Wien.

403. Torso Poseidons aus dem Westgiebel. Athen (Brust) und Brit. Museum (Rücken). Nach der Zusammensetzung im Straßburger Museum. (Phot. Ed. Schwartz.)

404. Pferdekopf aus dem Ostgiebel. Brit. Museum.

frei in gelöster Symmetrie, wie bewegt, wie reich ist das Feld gefüllt, fast überfüllt, wie ist aller Zwang des Raumes überwunden! Dabei überrascht ein malerischer Zug: man möchte auch hier an Einwirkung Polygnots denken.

Phidias in Olympia. Als Phidias 438 Athen verlassen mußte, ward er nach Olympia berufen um für den dortigen Zeustempel einen Goldelfenbeinkoloß des Zeus zu schaffen. Offenbar hielten die Eleer ihn für unschuldig und zugleich für den bewährtesten Künstler um einen solchen Auftrag zu übernehmen. Phidias ging nicht allein, sondern in Begleitung seines Bruders, des Malers Panänos (S. 204), und des parischen Bildhauers Kolotes, der in chryselephantiner Technik bewandert war. Die Aufgabe war schwierig, da der Tempel mit seinem engen Mittelschiff (Fig. 352, Z) auf ein Bild von etwa siebenfacher Lebensgröße nicht berechnet war. Über die Gestalt der Statue belehren uns nur Beschreibungen und Münzbilder von Elis (Fig. 405). Diese zeigen den Gott in einfacher Haltung auf seinem hohen Throne (a), von dessen überaus mannigfaltigem und beziehungsreichem Bilderschmucke sie allerdings keine Vorstellung geben. Phidias folgte auch hier wie bei der Parthenos dem Grundsatze den Gott selbst in einfacher Hoheit darzustellen: Kranz, Zepter und Nike schienen auszureichen.

13,4

der Adler begnügte sich mit dem Platz auf dem Zepter, der Blitz (Fig. 293) ist ganz beiseite gelegt. Dafür umrahmte er aber den Gott mit reichem Beiwerke, das die Hauptseiten seines Wesens weiter ausführte. Der Mantel war mit heraldischen Lilien, den Blitzblumen, gemustert, das Zepter mit verschiedenen Metallen ausgelegt, der Thron aus Gold, Ebenholz und Elfenbein gebildet und mit Edelsteinen besetzt, unten mit Gemälden von Panänos geschmückt; davor erhöhte ein schwarzgepflasterter Platz die farbige Wirkung, die überhaupt am Zeus noch viel mehr als an der Parthenos in die Augen fällt. Das zahlreiche Bildwerk am Throne wies meistens auf Zeus' Gnadenfülle und Siegesmacht, nur in leichten Andeutungen (Niobiden, Sphinx) auf seine Strafgewalt hin; an der Basis bezeichnete die Geburt Aphrodites im Beisein der Olympier die Vollendung der von Zeus beherrschten schönen Welt, auf deren Anmut und festgeregelte Ordnung die Zeustöchter über der Rücklehne des Thrones, die Chariten und Horen, deuteten. Bei dem Gotte selber sprach die Milde des Sieg und Gnade gewährenden Herrschers aus den Zügen des Antlitzes (b), das mit der viel späteren Zeusmaske von Otricoli nichts weiter gemein hat als die Grundlage der von Homer (Il. 1, 518 ff.) überlieferten Züge des Götterkönigs, einer Vereinigung gnädiger Huld mit einer die Höhen des Olympos erschütternden Majestät. Phidias' Zeusbild galt späteren Geschlechtern, als doch schon ein anderes Zeusideal an seine Stelle getreten war, als ein Höchstes, ein Weltwunder; sein bloßer Anblick schien alles Leid zu stillen. Da das Bild selbst für uns unwiderbringlich verloren ist, mag eine mehrfach wiederholte Zeusstatue phidiasschen Stils, von der ein Exemplar in Olympia zum Vorschein gekommen ist, als schwacher Ersatz gelten (Fig. 406): mit der sicheren Ruhe des allmächtigen Herrschers steht der breitschulterige Gott da und blickt klaren Auges um sich, die edlen Züge von Haar und Bart schön umrahmt.

13,4

57,1

a

b

405. Elische Münzen mit dem Zeus des Phidias. (Gardner-Imhoof.)

406. Zeus. Marmor. Dresden.

407. Aphroditetorso. Berlin. (Kekule.)

Kolotes, der dem Meister beim Zeus beigestanden hatte, schuf auch einen kostbaren Tisch von Gold und Elfenbein für die Siegerkränze. Beide Künstler arbeiteten nebenher für die Tempel der neu aufblühenden Hauptstadt Elis und ihres Hafenortes Kyllene. An Phidias' Aphrodite Urania in Elis, die ihren Fuß auf eine Schildkröte (einen Hinweis auf die benachbarte Höhe Chelonatas, „Schildkrötenberg") setzte, erinnert eine treffliche Statue von ähnlichem Motiv, die aus dem Kreise des Phidias herrührt (Fig. 407). Endlich hat Phidias für Olympia sein einziges Menschenbild geschaffen, einen Sieger als Anadumenos, d. h. wie er sich die Siegerbinde um das Haupt legte; vielleicht dürfen wir ihn in einer schönen farnesischen Ephebenstatue des britischen Museums wiedererkennen, die vor dem polykletischen Diadumenos (Fig. 432) den gesammelten ruhigen Stand voraus hat.

408. Grundriß der Propyläen. Athen.
(Das Schraffierte war nur projektiert, nicht ausgeführt.)

Weitere attische Bauten. Während Phidias in Olympia tätig war und daheim der Parthenon seiner Vollendung entgegenging, ward auch die übrige Arbeit auf der Akropolis rüstig gefördert. Kaum war der Parthenon im Bau fertig, so wurde 437 Hand an die Errichtung der Propyläen, des Eingangstores zur Burg, gelegt und das überaus schwierige Werk in fünf Jahren vollendet. Der Baumeister Mnesikles hat es meisterhaft verstanden, den die ganze Westseite der Burg absperrenden Bau als Bekrönung des steilen Aufganges zu gestalten (Fig. 408, vgl. Fig. 389). Eine hohe sechssäulige dorische Fassade, von der beiderseits niedrige Flügel vorspringen, bildet die Front einer tiefen dreischiffigen Halle, die durch eine Wand mit fünf Türen abgeschlossen wird. Eine ähnliche, nur weniger tiefe Halle öffnet sich gegen das Innere der Burg. Es ist eine stattliche Erweiterung des alten tirynthischen Torbaues (Fig. 194, H).

409. Durchschnitt der Propyläen. Athen. Rekonstruiert. (Ullmann.)

410. Tempel der Athena Nike („Nike Apteros“).
(Reste bei Jahn-Michaelis, Arx Athenarum.)

Für die Säulenreihe im Innern der Westhalle war mit Rücksicht auf die höher liegende Decke die schlankere ionische Ordnung gewählt worden (Fig. 409), deren 15,6 Kapitell eine überaus klare und schöne Form erhielt (Fig. 234). Der ursprüng- 15,7 lich größer geplante Bau mußte um äußerer Hemmnisse willen beschränkt werden: die östlichen Seitenhallen fielen weg, der Südflügel ward unschön verkürzt. Doch auch so haben die Propyläen wegen des Ausbruches des peloponnesischen Krieges nicht den letzten Abschluß erhalten. Plastischer Schmuck fehlte ihnen ihrer sozusagen einführenden Bestimmung gemäß: desto anmutiger wurde das dicht davor auf einem Mauervorsprung gelegene zierliche ionische Tempelchen der Siegesgöttin, der Athena Nike, damit bedacht (Fig. 410), ein Amphi- 16,7 prostylos (S. 119) von noch etwas schweren Verhältnissen, aber durch seine Lage über dem Absturz einer Bastion (Pyrgos) von entzückender Wirkung (Fig. 389). Der Bau des Tempelchens war schon um 450 beschlossen und Kallikrates übertragen worden, kam aber erst gleichzeitig mit den Propyläen zur Ausführung. Seine Friese zielen entweder auf die gesamten Kämpfe der letzten Jahrzehnte oder sie schildern die Entscheidungsschlacht von Platää. Die Götterversammlung im Osten, in der Athena die Sache der Griechen vertritt ist dem Stile des 49,1 Parthenonfrieses nahe verwandt, dagegen bieten die Kämpfe zwischen Griechen und Persern an den Langseiten, zwischen Griechen und Griechen an der Rückseite (Fig. 411) kräftig bewegte Bilder von großer Lebendigkeit, Vorstufen späterer Kampfbilder.

411. Kampf um einen Gefallenen. Vom Westfriese des Tempels der Athena Nike.
Marmor. Brit. Museum. (Bruckmann.)

Die Bautätigkeit der perikleischen Zeit war nicht auf die Burg beschränkt, sondern umfaßte auch die Unterstadt Athen und die attische Landschaft. Gleichzeitig mit dem Parthenon entstand das fälschlich so genannte Theseion, entweder ein Hephästostempel oder der Tempel des Apollon Patroos, in Grundriß (Fig. 412) und Aufriß (Fig. 413) ein rechter Normal- 15,1-3 tempel attischen Stils, dank seiner Sechssäuligkeit normaler als der Parthenon und viel besser erhalten. Dem Parthenon stand er nahe durch seinen mannigfachen plastischen Schmuck aus

Westen

Osten

412. „Theseion“. Grundriß.

413. Das sog. Theseion,
Tempel des Hephaistos oder des Apollon Patroos.
(N. Photogr. Ges.)

414. Kentaurenkämpfe. Vom Westfriese des „Theseion“. (Bruckmann.)

415. Kampf mit Feldsteinen. Vom Ostfries des „Theseion“. (Bruckmann.)

parischem Marmor, dessen inhaltlicher Zusammenhang aber nicht mehr klar zutage liegt. Von den Giebelgruppen ist alles außer ihren Spuren auf den Giebelboden verschwunden. Außer achtzehn Metopen des östlichen Endes sind auch die beiden Schmalseiten der Cella über Pronaos und Opisthodom mit Reliefs ausgestattet. Sie schildern Kampfszenen, in den Metopen die Triumphe des Herakles und Theseus, im westlichen Friese, vielfach an die Parthenonmetopen anklingend, den beliebten Kampf der Lapithen und der Kentauren (Fig. 414), im östlichen Fries eine nicht genau bezeichnete und daher verschieden gedeutete Schlacht, die in Gegenwart sitzender Götter mit Hilfe großer Feldsteine ausgefochten wird (Fig. 415), wahrscheinlich Theseus' Kampf gegen die Söhne des Pallas um den Besitz Attikas. Der unmittelbare Anschluß an die Architektur führte zur Gemessenheit des Ausdruckes, gab aber andererseits auch Anlaß zu einem lebensvollen Kontraste der Linien. Gerade durch die in Kampfszenen vorherrschenden schrägen

Stellungen heben sich die Reliefs von der vertikalen architektonischen Umgebung wirksam ab. Das hohe Relief der Friese ist übrigens an dieser Stelle des Tempels keine Verbesserung gegenüber dem bescheidenen Flachrelief des Parthenonfrieses. Durch gewisse bauliche Eigentümlichkeiten (Gebälkabschluß rings um den Raum vor dem Pronaos) entsprechen dem „Theseion" der herrlich über dem Meer gelegene Poseidontempel auf Kap Sunion und (nur wenig abweichend) der größere, nie fertig gewordene Nemesistempel in Rhamnus (Fig. 219), der durch seine schöngegliederte Kassettendecke ausgezeichnet ist. Unbekannt ist uns die Anlage des Tempels der Göttermutter (Metroon) am Markte, der auch um diese Zeit errichtet ward. Der ionische Niketempel erhielt einen Genossen in dem erst im 18. Jahrhundert zerstörten ionischen „Tempel über dem Ilissos" (Fig. 220).

Nichts wäre irrtümlicher als die Meinung, die Architektur hätte sich mit Wiederholung immer derselben Formen begnügt. Selbst auf dem Gebiete der Tempelbaukunst gab es manche besondere Aufgaben, deren beispielsweise zwei von Iktinos, dem Erbauer des Parthenon, in eigentümlicher Weise gelöst wurden. Den Tempel von Bassä werden wir später kennen lernen (S. 238). Eine sehr eigentümliche Aufgabe stellte der Mysterientempel von Eleusis, den Perikles zum Mittelpunkt eines gesamtgriechischen Kultes zu machen wünschte (Fig. 416). Hier galt es einen geräumigen, nach außen streng abgeschlossenen Saal für die mystischen Schaustellungen und die große Zahl der Eingeweihten zu schaffen. An Stelle des kleinen peisistratischen Baues, dessen Verlängerung nach den Perserkriegen unternommen, aber nicht zu Ende geführt worden war, trat ein großes zweistöckiges Gebäude, zu dessen oberem Stockwerk man von einer Felsterrasse aus gelangte. 42 hohe Säulen trugen die Decke und machten den Saal einem ägyptischen Hypostyl (S. 29) oder einem persischen Palast (Fig. 177) ähnlich. Der untere Raum war rings von acht ansteigenden Sitzstufen umgeben. Iktinos' Plan, zu dem auch eine große Ringhalle an drei Seiten gehört zu haben scheint, ward im unteren

416. Der Weihetempel zu Eleusis.
(Nach Dörpfeld und Philios.)

Teil von Koröbos aus dunklem eleusinischen Stein ausgeführt; das Obergeschoß mit marmornen Säulen vollendete Metagenes, das Dach mit einer Lichtöffnung Xenokles; die große Säulenhalle (Prostoon) im Südosten (mit gradem oberen Abschluß?) ward aber erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts von Philon hinzugefügt. Für ähnliche Zwecke, Aufnahme einer großen Menschenmenge, war auch das Odeion bestimmt, der älteste perikleische Bau (eröffnet 446), ein Rundgebäude mit Zeltdach nach Art der spartanischen Skias (S. 153); im Inneren war es wiederum sehr säulenreich. So lange der im Osten längst geübte Gewölbebau, mit dessen Theorie sich die Gelehrten der perikleischen Zeit beschäftigten, noch nicht entwickelt und mit der gradlinigen griechischen Architektur in Verbindung gesetzt war, gab es eben kein anderes Mittel zur Herstellung großer bedeckter Räume als den Säulensaal.

Über Einzelbauten weit hinaus ging der kunstgemäße Städtebau, wie er zu Perikles' Zeit durch den Sophisten Hippódamos von Milet begründet ward. In älteren Städten herrschte entweder völlige Kunstlosigkeit, oder die nächsten Bedürfnisse der Festigkeit, des Wasser=

bedarfs, der Zugänglichkeit hatten die Anlage bestimmt; an manchen Orten war auch eine obere Tempelstadt von der unteren Stadt der Menschen abgesondert. Während nun die älteren Städte, auch Athen, ein unregelmäßiges Straßennetz besaßen, ward nach Hippodamos' Plan der Peiräeus, ebenso wie die attische Kolonie Thurioi am Busen von Tarent (443), nach dem neuen System angelegt: grade breite Straßen und schmalere Gassen, alle sich rechtwinklig schneidend, mit Plätzen an geeigneten Stellen. Der Kriegs- und Handelshafen des Peiräeus, der eines festen Abschlusses gegen die Stadt bedurfte, erhielt eine besondere Gestaltung mit langen Säulenhallen und einer Börse, mit Arsenalen und Schiffshäusern. Im Zusammenhange damit ließ Perikles durch Kallikrates (S. 214. 226) Athen mit der Hafenstadt durch die beiden parallelen „Schenkelmauern" verbinden, Luftziegelmauern mit hölzernem Aufbau, deren Fundamentierung in dem sumpfigen Boden große Schwierigkeit machte.

Phidias' Schule. Es ward schon auf Phidias' Bedeutung als Lehrer hingewiesen. Seine Weise erscheint in nicht wenigen Statuen, die es bisher nicht gelingen will alle ihren besonderen Meistern mit Sicherheit zuzuweisen. Er hatte z. B. seinen Athenabildern den jungfräulichen dorischen Peplos mit einfacher Gürtung und mit dem unter den Gürtel herabfallenden Überschlag umgetan. So erscheint die Göttin auch in anderen Statuen phidiasischer Richtung, z. B. in der überlebensgroßen Athena Medici (vgl. S. 211), ferner in einer Athena aus Pergamon mit doppelter gekreuzter Ägis. Aber auch anderen Göttinnen ähnlichen Stils wird jetzt der Peplos angezogen, z. B. der jungfräulichen Artemis; ja sogar ihr Bruder Apollon trägt als Kitharode ein gleiches Gewand, durch einen Mantel ergänzt, daher er auch lange als Muse galt (Fig 417). Ein Prachtstück dieses Stils ist die vatikanische „Demeter" (Fig. 418), in der

43, 8
43, 9

417. Apollon Kitharodos („barberinische Muse"). Marmor. München. (Bruckmann.)

418. Nemesis des Agorakritos? (Arme ergänzt.) Marmor. Vatikan. (Bruckmann.)

419. Die Göttermutter mit Gefolge. Marmorrelief aus Athen. Berlin.

421. Onyxgemme. (Doppelte Größe.) Paris.

420. Verwundete Amazone. Marmor. Kapitol. Nach der Ergänzung im Straßburger Museum. (Phot. Töbelmann.)

422. Perikles nach Kresilas. Marmor. Vatikan. (Bruckmann.)

423. Triptolemos zwischen Demeter und Kora. Marmorrelief aus Eleusis. Athen.

manche die rhamnusische Nemesis des **Agorakritos** erblicken möchten. Dieser, aus Paros gebürtig, galt für Phidias' Lieblingsschüler, vielleicht weil er am meisten in die Art des Meisters eingegangen war, sowohl in seiner oft nachgebildeten Göttermutter mit Löwen und Handpauke (Fig. 419), einer der populärsten Statuen Athens, wie in jener Nemesis für den Tempel von Rhamnus (Fig. 219), von der sich ein Stück des Kopfes erhalten hat. Ihr Haupt war mit einem reichverzierten Goldreif geschmückt, die Rechte hielt eine Schale, der linke Arm mit einem Apfelzweige war gesenkt. Das beziehungsvolle Beiwerk und die zum Teil erhaltenen Reliefs der Basis, die Helena als Nemesis' Tochter von Leda feierten, mahnen an Phidias. Ein zweiter Schüler des Phidias, **Alkamenes**, dürfte mit seinen Hauptwerken erst der Zeit des peloponnesischen Krieges angehören (S. 242). Dagegen erscheint als stark von Phidias beeinflußt **Kresilas** aus Kydonia in Kreta, dessen Amazone neben denen Polyklets (Fig. 431) und Phidias' (Fig. 386) in Ephesos stand. Wahrscheinlich ist sie in der kapitolinischen Statue (Fig. 420) erhalten, die sich nach dem Zeugnis einer Gemme (Fig. 421) einst auf ihren Speer stützte. Hier ist die Wunde zum innerlichen und äußeren Mittelpunkt der packenden Darstellung gemacht und der Schmerz in dem gesenkten Kopfe mit besonderer Schönheit zum Ausdruck gebracht. Es ist von den drei Amazonen die psychologisch konsequenteste und wirksamste, eben dadurch von Polyklets Art grundverschieden, wenn sie auch dessen Standmotiv (S. 234) in besonderer Motivierung aufweist. Ob Kresilas' Speerträger von dem polykletischen (Fig. 430) abhängig war, ist nicht auszumachen. Auf eine andere Seite seiner Begabung weist sein berühmtes Bildnis des Perikles (Fig. 422), ein Muster des älteren, die Charakteristik auf das Wesentliche beschränkenden Idealporträts. Ein weiteres Beispiel davon liegt in der Statue des leierspielenden Anakreon von einem unbekannten Meister vor. Kresilas' im Tode zusammenbrechender Verwundeter (in Neapel?) scheint eher myronische Einflüsse zu verraten.

52,6 — 42,7 — 42,2

424. Orpheus und Eurydike. Marmorrelief. Neapel.

425. Mädchen mit Tauben. Grabplatte aus Paros. Marmor. Brocklesby Park.

Ebenso deutlich wie aus den genannten Statuen spricht uns Phidias' Geist aus einer Anzahl attischer Reliefs an. Einen treuen Abglanz seiner „edlen Einfalt und stillen Größe" bewahrt das 1859 zu Eleusis bei dem Triptolemostempel gefundene Relief (Fig. 423). Es stellt „die beiden Göttinnen" von Eleusis dar, so wie sie auch in Statuen dieser Zeit nachweislich sind. Dem jungen Triptolemos reichte Demeter die (ehernen) Kornähren, während Kore mit der Fackel von rechts herantretend ihn bekränzte. Die Haartracht und das Gewand Demeters zeigen noch einen Rest des alten Stiles; der Fluß des Gewandes bei Kore und die Haltung des Knaben weisen dagegen bereits auf den Stil des Parthenonfrieses. Eine noch engere Verwandtschaft mit der Kunst des Phidias offenbart das berühmte Orpheusrelief im Neapler Museum (Fig. 424, auch in Villa Albani): Orpheus, den Eurydike durch ihr Handauflegen veranlaßt hat sich wider das Verbot nach ihr umzusehen und der deshalb für immer von seiner Gattin getrennt wird, wirft noch einen letzten Blick auf Eurydike. Da ergreift Hermes, nicht ohne leise Teilnahme, deren rechte Hand, um sie in den Hades zurückzuführen. Das Relief ist ein Muster für die Fähigkeit der attischen Kunst, auch das tief Schmerzliche in milde gedämpfter Weise, ohne Pathos und dadurch doppelt ergreifend, zu verkörpern. Dieses und einige ähnliche, vielleicht eng zusammengehörige Reliefs (Medeia und die Peliaden, Theseus und Peirithoos im Hades) haben ihren Stoff der gleichzeitigen Tragödie entlehnt, deren Geist sie atmen; ob sie freilich Denkmälern errungener tragischer Siege angehörten, ist fraglich. Die Art der Komposition erinnert an Panänos' Bilder am Throne des Olympischen Zeus (S. 224). Weihreliefs ähnlichen Stils finden sich vielfach. Ferner beginnen auch nach längerer Pause die Grabreliefs wieder aufzukommen, in denen allmählich den Frauen eine höchst anziehende Rolle zugewiesen wird; die Hauptentwickelung fällt jedoch etwas später. Echten Parthenongeist atmet ein großes Reiterrelief der Villa Albani.

48,5 48,2 48,6 48,7 54,1

426. Erzstatue eines Epheben (sog. Idolino). Florenz.

Um der Eigenart dieser vornehmen, gehaltenen attischen Darstellungsweise recht inne zu werden, mag man ein paar ionische Grabreliefs vergleichen, das Taubenmädchen von Paros (Fig. 425) und ein Mädchen mit einem Kästchen, das kürzlich von Venedig nach Berlin gelangt ist. Es sind köstliche Perlen naiver ionischer Kunst, die gleich den siphnischen Reliefs (Fig. 306 f.) ebenso die Verwandtschaft mit der attischen Kunst wie die Verschiedenheiten dartun.

Myrons Schule. Nicht jedem Künstler stand der hohe Flug phidiasscher Götterschöpfungen an, auch andere Richtungen forderten ihr Recht. So stehen neben Phidias und seinen Schülern einige Künstler, bei denen man myronische Richtung erkennen darf. Myrons Sohn Lykios und Styppax aus Kypros waren ausschließlich Erzbildner und setzten im ganzen die Weise des Meisters fort, indem sie teils Siegerbilder, teils lebensvolle Genrefiguren, aus bestimmten Anlässen gewidmet, teils Porträts schufen. Lykios arbeitete schon in den vierziger Jahren zwei Reiterstatuen, die später einen Ehrenplatz an den vorspringenden Flügeln der Propyläen erhielten; eine Gruppe

in Olympia, Achills und Memnons Zweikampf von einem Halbkreise von Göttern und Heroen umstanden, bewahrte ein älteres Kompositionsschema (S. 181). Von seinen gerühmten Knabenfiguren (Feueranbläser, Räucherer, Weihwasserträger) mag uns der herrliche „Idolino" (Fig. 426) eine Vorstellung geben: zeigt auch der Kopf ganz polykletischen Charakter, so weist doch der leichtere Stand mit den weitgestellten Füßen auf einen anderen Ursprung, und die angespannten Muskeln des Rückens bei geringem Anlaß entsprechen auch nicht der Weise des Meisters von Argos. Styppax' Eingeweideröster verfolgte ähnliche Bahnen. Viele Werke dieser Künstlergruppe fanden ihren Platz auf der Burg. Nicht sicher ist es, ob in diesen Kreis ein Salber gehört, der mit ganzer Anspannung bei seinem Geschäft ist: die Form seines Schädels hat nichts mit der myronischen (S. 201) gemein. Götterbilder fehlten übrigens bei diesen Künstlern so wenig wie bei Myron; darin lag aber nicht ihre Stärke. Der Hermes Ludovisi mit seiner eindringlichen Rednergebärde mag hierher gehören, vielleicht auch die schöne Erzbüste des weinbeschwerten bärtigen Dionysos aus Herculaneum.

304,1 — 51,6 — 42,6 — 51,1

427. Bekränzung von Opfertieren, von einem jüngeren Polygnotos. Brit. Museum. (Gerhard.)

Attische Malerei. Polygnots Weggang von Athen nach Delphi, etwa um den Anfang der perikleischen Staatslenkung, mag darauf eingewirkt haben, daß die perikleischen Bauten, so viel wir wissen, der Freskomalerei entbehrten. Polygnots Bruder Aristophon war wegen seiner mythologischen Gemälde angesehen, aber es waren einzelne Tafelgemälde. Bei den Vasenmalern machte die polygnotische Art bald einer zahmeren, anmutigeren Stilweise Platz, die an die vorpolygnotische Richtung anknüpfend deutlich von dem maßvollen Stile des Phidias beeinflußt ward (Fig. 427). Aber daneben bereitete sich in Athen selbst der größte Umschwung vor, den die Geschichte der griechischen Malerei überhaupt zu verzeichnen hat. Der Schnellmaler Agatharchos von Samos, also wiederum ein Ionier, hatte bei seiner Tätigkeit für die rasch und reich sich entwickelnde attische Bühne (etwa seit 460) die Bedeutung der Perspektive und der Schattenwirkungen erkannt. Diese Erkenntnis übertrug Apollodoros von Athen in die Tafelmalerei, die an Stelle der alten Tonplatte eine mit feinem Stuck überzogene Holztafel setzte und, indem sie das Gemälde selbständig machte, in scharfen Gegensatz gegen die an die Architektur gebundene, daher als Teil der Architektur wirkende Wandmalerei trat. Die Technik der neuen Malerei war das Temperaverfahren, Bindung der Farben durch Eiweiß oder Gummi. Farbenmischungen und Vertreiben der Übergänge waren die zunächst noch be-

428. An der Bahre. Attisches Vasenbild auf weißem Grunde. Berlin. (Winter.)

scheidenen Kunstmittel. Ihren Abglanz glauben wir in jenen Vasen zu erkennen, die auf weißem Grunde fein umrissene Gestalten in farbiger Ausführung und mit Ansätzen zum Schattieren vorführen (Fig. 428). So bereitet Apollodor eine Kunst vor, die mit den Wirkungen von Licht und Schatten wirklich malerische Effekte erzielt. 91,2. 3

Polyklet. Neben Phidias besitzt die perikleische Zeit nur einen Künstler, den man ihm an die Seite setzte, Polyklet, den Hauptvertreter der dorischen Plastik. Schon oben (S. 192 f.) lernten wir peloponnesische Bildwerke aus unserer Periode kennen, die andere Richtungen vertraten. Das geschlossenste Bild bietet die Kunst Polyklets.

Polykleitos von Argos, Sohn eines Künstlers Patrokles, war anscheinend in den Schulüberlieferungen des alten einheimischen Meisters Hageladas aufgewachsen (S. 181) und war wie dieser fast ausschließlich Erzgießer. Diese Kunst brachte er durch überaus feine Durcharbeitung und Ziselierung auf eine höhere Stufe der Vollendung. Auch darin war er ein echter Peloponnesier, daß er zum Lieblingsgegenstande seiner Kunst die Darstellung des nackten Jünglingskörpers ausersah. Daher war seine Haupttätigkeit, wie die Myrons und Pythagoras', Siegerstatuen zugewandt. Eines seiner frühesten Werke (460) stellte den siegreichen Epheben Kyniskos dar, der sich den Kranz auf das vorwärts gesenkte Haupt setzen will, ein schönes Bild jugendlichen Anstandes, mit geschmeidiger Haltung des Körpers (Fig. 429). Schon hier tritt das von Polyklet nicht gerade erfundene, aber mit Vorliebe angewandte Standmotiv auf: der Körper ruht auf einem Beine, während das andere etwas zurückgestellt ist.

429. Kyniskos nach Polyklet. Marmor. Brit. Museum.

Eine schöne Weiterentwickelung hat der Typus in einer Dresdner Jünglingsstatue von etwas vorgerücktem Alter erfahren. Erst allmählich gelangte Polyklet zu derjenigen Feststellung eines vollentwickelten Jünglingsideals, die für ihn besonders bezeichnend geworden ist. Sie beruhte auf dem Streben nach absolut gültigen Proportionen des menschlichen Leibes, die er durch Einzelmessungen an wohlgebildeten Körpern ermittelte und zu einem festen, auch in einer eigenen Schrift („Kanon") niedergelegten Systeme zusammenfaßte. Man möchte auch hier an eine Einwirkung der pythagoreischen Zahlenlehre denken (vgl. S. 197). Polyklets so gewonnenes Ideal war ein fester, gedrungener („quadrater") Körper, dem dorischen Baucharakter vergleichbar. 78,4 Dazu stimmt sein Kopftypus, der sich in einem kräftigen rechteckigen Umriß, einer breiten Stirn, einer derben, etwas vorspringenden Nase, einem schmalen Kinn, einer schärferen Betonung der einzelnen Gesichtsteile und Linien, so daß sie sich weniger zu einem feinen Ovale verschmelzen und abrunden, ausspricht. Den deutlichsten Beleg seines fertigen Stiles bietet der ebenfalls mit dem Namen „Kanon" bezeichnete Doryphóros, ein Speerträger, der am vollständigsten 52,1 in einer Neapeler Statue (Fig. 430) erhalten ist. Hier suchte der Künstler das Ideal eines jugendlichen Körpers in maßvoll schöner Bewegung und in vollkommenem Einklange der Kräfte darzustellen. Auf eine scharfe Ausprägung seelischer Empfindungen legte er es nicht an; er

430. Doryphoros nach Polyklet. Marmor. Neapel. Museo Nazionale.

431. Amazone nach Polyklet. Marmor. London, Lansdownehouse.

begnügte sich mit dem Ausdrucke gesunder Kraft. Sein Standmotiv hat sich in eine Art Schrittstellung umgewandelt, welche die Bewegung auf beide Beine, nur stärker auf das fest antretende, schwächer auf das nachgezogene, verteilt: dabei sind alle Muskeln wie beim Parademarsche straff angezogen, die Kniee durchgedrückt. Diese Stellung wiederholt er gern; in seinen Siegerstatuen ist sie, wenn auch nicht gerade alleinherrschend, so doch typisch. Man fand daher, seine Gestalten seien etwas eintönig, fast über den Leisten geschlagen.

Den zahlreichen Siegerstatuen nahe verwandt ist eine Amazone, die Polyklet für das Artemision in Ephesos schuf (S. 211); die Amazonen sollten einst in diesem Tempel Schutz gefunden haben. Dort stand sie neben anderen Amazonen, von Phidias, Kresilas, Phradmon, so daß die Sage von einem Wettstreit dieser Künstler entstand, in dem Polyklet Sieger geblieben sei. Unter dem stattlichen Vorrat erhaltener Amazonenstatuen lassen sich drei voneinander ganz verschiedene Typen unterscheiden, in denen man geneigt ist die Werke Phidias' (Fig. 386), Kresilas' (Fig. 420) und Polyklets wiederzuerkennen. Der mit genügender Sicherheit auf letzteren zurückgeführte Typus (Fig. 431) zeigt die Amazone mit einem kurzen Chiton bekleidet, der sich, beide Brüste frei lassend, zur rechten Schulter emporzieht. Neben der rechten Brust verwundet, hat sie den rechten Arm müde auf den seitwärts geneigten Kopf gelegt und lehnt sich mit dem linken auf einen Pfeiler. Die breiten Formen des Körpers und der Gesichtstypus bezeichnen die Amazone unverkennbar als Schwester der polykletischen Athleten. Auch die Nichtachtung des Hauptmotivs, indem die Amazone durch Heben des rechten Arms die Wunde der rechten Seite zerrt, scheint der Art Polyklets zu entsprechen, der mehr formale Vorzüge als innere Motivierung anstrebte; ebendahin gehört der ganz symmetrische Fall der Chitonfalten, der auf den Unterschied von Stand- und Spielbein keine Rücksicht nimmt. Trotz dieser Mängel ist der Gegensatz des kräftigen Mannweibes und der Ermattung durch die Wunde von packender Wirkung und erklärt das Urteil der antiken Kunstrichter. 52,5

432. Diadumenos nach Polyklet. Aus Delos. Athen. (Mon. Piot.)

Wir haben Kunde, daß Polyklet etwa um 430 einige Zeit in dem mit Argos befreundeten Athen gelebt hat; Sokrates lernte ihn dort kennen und seine methodisch geschulte Menschenbildnerei schätzen. So erklärt sich am besten der attische Einfluß, der sich in Polyklets Diadumenos verrät (Fig. 432 mit weggelassener Baumstütze). Wir besitzen das Werk in mehreren Umbildungen; einige zeigen im Kopfe mehr die Art des Diadumenos, während der anderswo hervortretende feine Ausdruck des lockenumgebenen Antlitzes vielleicht auf eine attische Überarbeitung zurückgeht. Dagegen zeugt der Umstand, daß der Jüngling sich die Siegerbinde im Gehen ums Haupt legt, wiederum von der Nichtachtung des Hauptmotivs: Polyklet hat einfach die Schrittstellung des Doryphoros auf 52,2

den Diadumenos übertragen. Anders war Phidias verfahren, der seinen olympischen Anadumenos ganz auf dem Standbeine ruhen ließ (S. 225).

Erst in höherem Alter erhielt Polyklet als der anerkannte Meister der peloponnesischen Schule einen Auftrag ganz abweichender Art, der ihn von neuem in Wetteifer mit Phidias brachte, wenn auch mit geringerem Erfolg als bei der Amazone. Im Jahre 423 war das alte Heräon bei Argos (S. 131) abgebrannt. An dessen Statt hatte Eupolemos von Argos einen neuen Tempel erbaut (6×12 Säulen), dessen beide Vorhallen sehr tief waren und dessen kleine Cella die alten schmalen Seitenschiffe (S. 172) beibehalten hatte um für das Bild der
17,6 Göttin Platz zu schaffen. Die nur spärlich erhaltenen dekorativen Skulpturen des Tempels (Gigantenkampf und troische Kämpfe) scheinen attischen Einfluß auf Polyklets Kunst zu verraten. Der Meister selbst hatte die Göttin darzustellen, ein Goldelfenbeinbild nach Art des olympischen Zeus: freilich bedingte die geringe Breite des Mittelschiffes (nur 4 statt 6 m) bedeutend kleinere Maße. Von der Statue verdanken wir, wie so oft, die einzige sichere Anschauung den Münzen, die nach antiker Weise berühmte Bildwerke nachbilden. Der Kopf der Göttin mit seinen runden Formen, gelösten Locken, breitem metallenen Kopfschmuck (Fig. 433) stimmt nicht überein mit
52,3 dem oft auf Polyklet bezogenen, aber wohl älteren farnesischen Kopf in Neapel (von anderen für Artemis erklärt), der durch seinen herben Ernst, die scharfe Bildung der Augenlieder, die stärkeren Backenknochen, die nach den Mundwinkeln herabgezogene Oberlippe und die volle Unterlippe an die leidenschaftliche homerische Hera erinnert; noch viel weniger freilich mit der
74,6 früher gern auf Polyklet zurückgeführten Hera Ludovisi, die fast um ein Jahrhundert jünger ist. Mit besserem Recht ist neuerdings ein Marmorkopf des Britischen Museums herangezogen worden (Fig. 434). Die Übereinstimmung ebenso mit dem Münzbilde wie mit sicher polykletischen Köpfen ist der Vermutung günstig. Man begreift danach, daß man an der Hera die göttliche Majestät vermißte, während man ihrer technischen Ausführung das höchste Lob zollte. Hier zeigten sich die Grenzen und die Vorzüge der polykletischen Begabung.

Neben Polyklet stand sein jüngerer Bruder Naukydes. Auch er schuf vorwiegend Siegerbilder, jedoch ergänzte er auch die Hera seines Bruders durch eine Gestalt der Hebe, die wir auf Münzen (Fig. 435) neben jener stehend erblicken. Etwas abweichend von dem Gewöhnlichen war ein Phrixos, der nach vollbrachter Fahrt den Widder geschlachtet hatte und auf das brennende Opfer blickte, ein Werk, das auf der Akropolis zu Athen stand und dazu dienen kann die althergebrachten Beziehungen der argivischen Kunst zur attischen von neuem zu erhärten.

433. Herakopf. Münze von Argos. (Gardner.)

434. Kopf der polykletischen Hera. Marmor. Brit. Museum. (Waldstein.)

435. Thronende Hera. Münze von Argos. (Gardner.)

8. Die Zeit des peloponnesischen Krieges (431—403).

Zeitverhältnisse. Die letzten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts bilden einen Hauptwendepunkt der griechischen Geschichte. Der fast dreißigjährige Krieg, der den alten Gegensatz zwischen Athen und Sparta zur Entscheidung bringen sollte, zuerst voll schwankenden Kriegsglückes, dann durch den dreijährigen Frieden des Nikias unterbrochen, bald durch den Zusammenbruch der sicilischen Expedition, die Besetzung Dekeleias und den Abfall der Bundesgenossen in eine Reihe letzter Verzweiflungskämpfe verwandelt, endete mit Athens völliger Niederlage. Perikles' Tod gleich zu Anfang (429) entfesselte die politischen Parteileidenschaften, die zu dem äußeren Niedergange die innere Zerrüttung des Staats fügten. Es war die Zeit einzelner ehrgeiziger Persönlichkeiten. Sophistik und Rhetorik begannen ihr Zersetzungswerk, in der Poesie herrschte der Geist des Euripides, Sokrates' ethische Anregungen waren mehr auf die einzelnen Individuen als auf den Staat gerichtet. Die alten Götter hatten allen diesen Einflüssen gegenüber schweren Stand. Notwendig mußte sich der Charakter der Zeit in der Kunst spiegeln, und man wundert sich fast, daß ihr noch so viele Aufgaben gestellt wurden. Freilich war denn auch die eigentümlichste Kunstgattung dieser Jahre, die neue Malerei, fast ganz auf die Kreise Privater berechnet.

Während Athen sank, brach auch über den griechischen Westen Unheil herein. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges fielen die großgriechischen Städte am tyrrenischen Meer (Kyme, Poseidonia) in die Gewalt der aus den Apenninen herabgestiegenen Samniten und Lucaner. Von allen den reichen Städten am Meerbusen von Tarent behielt bloß diese Stadt eine immer steigende Bedeutung, ebenso wie in Sicilien Syrakus sich durch die siegreiche Abwehr der Athener zu hoher Macht emporschwang; dafür zerstörten aber die Karthager im letzten Jahrzehnt die meisten anderen Griechenstädte Siciliens, Selinunt, Segesta, Himera, Akragas: ihre unvollendeten Tempel reden noch heute davon. Nur die Küsten Kleinasiens, obschon unter persischem Druck, behielten ihre alte Regsamkeit; die bedeutendsten künstlerischen Fortschritte der Zeit gehen noch einmal auf ionische Anregungen zurück.

Baukunst. Für die Baukunst mußten solche Zeiten besonders ungünstig sein. Zwei Tempel verdienen indessen hervorgehoben zu werden. Der attisch gemilderte Dorismus hatte im Parthenon und in den Propyläen seine Höhe erreicht: beidemal waren ihm teils ionische Einzelformen beigemischt worden, teils hatten ionische Säulen im Innern ihren Platz neben den dorischen gefunden. Auf diesem Wege schritt Iktinos, der Baumeister des Parthenon, fort, als er einen Tempel in Arkadien zu erbauen hatte, wohin er etwa zu gleicher Zeit, wie sein Genosse Phidias nach Olympia, berufen worden zu sein scheint. Auf der einsamen, eichenumstandenen Felshöhe (1020 m) von Bassä, im Gebiete von Phigalia, sollte eine kleine Kapelle des Apollon zum Tempel ausgebaut werden. Eine Erweiterung in der ursprünglichen ostwestlichen Richtung verbot sich durch das Terrain; daher beließ Iktinos die alte Kapelle mit ihrer Tür gegen Osten als Platz für das hölzerne Götterbild, umbaute sie aber mit einem dorischen Tempel der gewöhnlichen Grundform, nur daß er seine Front gegen Norden richtete (Fig. 436). Den neuen Hauptraum, der für eine dreischiffige Anlage zu schmal war, stattete er nach der Weise des alten olympischen Heräon (Fig. 259) mit Seitenkapellen aus, deren ionische Dreiviertelsäulen mit einem Friese darüber (Fig. 456) einen unbedeckten (hypäthralen) Mittelraum umschlossen (S. 123). Die ionischen Säulen weichen im altertümlich einfachen Kapitell (Fig. 233, vgl. Fig. 161) und in der weitausladenden Basis ganz von attischem Brauch ab: da diese Form für die Trennung des Hauptraumes von der Cella zu schwer gewesen wäre, schob Iktinos hier eine leichtere Säule ein, die eine erste, noch sehr in allgemeinen

15,8

15,9

Formen gehaltene Ausbildung des korinthischen Kapitells mit schüchterner Anwendung des Akanthus und mit gemalten Blattornamenten neben der Palmette aufweist (Fig. 437). So zeigt dieser Tempel neben dem Parthenon und dem eleusinischen Weihetempel, wie Iktinos jeder neuen Aufgabe ihre eigene Seite abzugewinnen und auch in den Einzelformen originell zu sein wußte.

Es ist kein Zufall, daß das korinthische Kapitell uns zuerst im Peloponnes entgegen tritt. Nach Korinth verweist der Name seine Erfindung, die dem Bildhauer Kallimachos (s. u.) zugeschrieben wird. Es ward schon oben (S. 121) hervorgehoben, wie das Kapitell durch seine Schlankheit und seine bequeme Verwendbarkeit ausgezeichnet ist: dabei passen Reichtum und Realismus des Blätterschmuckes in unsere Zeit, die größerer Zierlichkeit zustrebt. Aber eine häufigere Verwendung und eine weitere Ausbildung erhielt das Kapitell erst im Laufe des 4. Jahrhunderts; in Athen tritt es gar erst hundert Jahre später als in Bassä auf.

436. Der Apollontempel in Bassä bei Phigalia. (Borrmann.)

437. Korinthisches Kapitell von Bassä, in den Einzelheiten der Wiederherstellung unsicher. (Durm nach Cockerell.)

Mitten in den Wirren des peloponnesischen Krieges erhielt auch die bauliche Neuordnung der Akropolis ihren Abschluß. Nahe am Nordrande (Fig. 388, 31) erhob sich das älteste Heiligtum der Burggöttin, der „alte Tempel“ oder das „Erechtheion“, durch die Wahrzeichen des alten Götterstreites, Poseidons Dreizackmal nebst „erechtheischem Meer“ und den Ölbaum Athenas, ausgezeichnet (S. 131). Wahrscheinlich in der Pause des Nikiasfriedens ward unter Leitung des Architekten Philokles der kleine Doppeltempel der Athena Polias und des 16,5 Poseidon Erechtheus in zierlich edlen ionischen Formen erneut (Fig. 438 ff.). Es galt hier nicht allein mehrere Kultusstätten harmonisch zu umschließen, sondern auch die ungleiche Höhe des Bodens (3 m) geschickt zu benutzen. Der Hauptbau umfaßte die Cellen der beiden Götter. Der höher gelegenen Cella der Stadtgöttin Athena (B), von der die tiefere des Poseidon, das eigentliche Erechtheion (C), durch eine Mauer getrennt war, legt sich östlich eine sechssäulige 16,1 Vorhalle (A) vor. Eine größere Vorhalle mit vier Säulen in der Front (F), „die Halle gegenüber dem Portal“, befindet sich an der tiefer gelegenen Nordseite (Fig. 440); ihre große 16,4 Tür wird mit Recht als Muster gepriesen. Sie bildet den Haupteingang zu dem eine Zisterne (jenes „Salzmeer“) überdeckenden Vorraume („Prostomiaion“, D) der Poseidoncella. Ein zweiter Eingang findet sich an der Südseite. Hier tritt die „Korenhalle“ (G) vor, ein Treppenhaus, dessen flaches Dach von sechs „Mädchen“ (Koren, sog. Karyatiden) auf hohem Mauer=

sockel getragen wird (Fig. 441). Wie am siphnischen Schatzhaus in Delphi (Fig. 306) und 48,4
am Zeustempel von Akragas (Fig. 365) ist hier die menschliche Gestalt zu architektonischer Hilfleistung herangezogen. Die dritte Tür des Erechtheion öffnet sich westlich gegen das Pandroseion, das offene Heiligtum der Kekropstochter Pandrosos, in dem der alte heilige Ölbaum (E) stand; wahrscheinlich reichte hier einst die aufgemauerte Terrasse des Hekatompedon weiter gegen Norden (bis f), ein unterirdisches Heiligtum (H), sei es des Kekrops sei es der Pandrosos, umschließend. Die zweistöckige Westfronte (Fig. 440) ward im Obergeschoß nur durch Halbsäulen (mit später eingefügten Fensterwänden, Fig. 389) gegliedert. Eine ähnliche zweigeschossige 16,6
Wand scheint die Poseidoncella von ihrem Vorraum getrennt zu haben. Alle die vielen Abweichungen von der Regel erklären sich durch die besondere Bestimmung dieses Gebäudes, vielleicht auch durch Veränderung des Plans während des Baues, sie tragen aber neben der Schlankheit der Verhältnisse (S. 119) und der überaus reichen Ausbildung aller Einzelglieder 17,2

438. Grundriß des sog. Erechtheion. 439. Durchschnitt des sog. Erechtheion.
(Restle bei Jahn-Michaelis, Arx Athenarum.)

Nordhalle Ölbaum Westwand Korenhalle Osthalle

440. Ansicht des Erechtheion von Westen. (Restle bei Jahn-Michaelis, Arx Athenarum.)

441. Die Korenhalle des Erechtheion. (Phot. Al. Beer.)

(Fig. 231. 237. S. 124) dazu bei, das ganze Gebäude zu einem wahren Schmuckkästlein reizvollster Architektur zu machen und dem kleinen, niedriger gelegenen Tempel dennoch seine Wirkung neben dem Parthenon zu sichern. Die Leistung ist um so höher anzuschlagen, als der Bau trotz der Nöte der letzten Kriegszeiten in den Jahren 409—407 zu Ende geführt ward.

Die feine Durchbildung des ionischen Stils fällt in Attika um so mehr auf, als hier **der Jonismus spät Eingang gefunden hatte und bisher nur in einfachen Formen geübt worden war (Fig. 220. 234. 410). Vielleicht kommt** nicht das ganze Verdienst Philokles zu, sondern ionischer Einfluß hat mitgespielt. **Wenigstens** findet sich das Kapitell mit seiner doppelten **Volute und seinem Riemengeflecht über dem Eierstab auch in dem etwa gleichzeitigen Nereiden=**

442. Kapitell vom Nereidendenkmal in Xanthos. (Koldewey bei Puchstein.)

443. Nereidendenkmal in Xanthos. (Turm nach Fellows und Falkener.)

denkmal der lykischen Hauptstadt Xanthos wieder (Fig. 442). Dieses Denkmal (Fig. 443) ist ein schönes Beispiel asiatischen Gräberbaues, der es liebt die Gräber in die Höhe zu heben (Fig. 166. 169) und daher zu mehrstöckigem Aufbau gelangt. Auf festem, mit zwei Relieffriesen umzogenem Unterbau erhebt sich ein leichter ionischer Tempel, der die Grabkammer umschließt, alles reich mit Skulpturen geschmückt (S. 251). Es ist ohne Frage das Grab eines lykischen Königs oder Satrapen, zwar nicht, wie angenommen worden ist, des Perikles, der erst um 370 regierte, eher vielleicht des Kuperlis, der nach dem Zeugnis der Münzen zur Zeit des peloponnesischen Krieges lange Jahre in Xanthos herrschte.

444. Demeter? Kapitol. (Bruckmann.)

445. Hera Barberini. Vatikan. (Bruckmann.)

Schule des Phidias. Die etwa um 415 gearbeiteten „Mädchen" von der Korenhalle (Fig. 441) sind noch ganz dem strengen Stile des Parthenonfrieses treu geblieben; so lösen sie am glücklichsten ihre Doppelaufgabe, als Vertreterinnen der Säulen feste Ruhe zu bewahren und doch als menschliche Gestalten eine ungezwungene Haltung einzunehmen. Auch in anderen Werken zeigt sich Phidias' unter architektonischen Einflüssen entwickelter Stil unmittelbar nachwirkend. Wie es scheint, läßt sich als einer der konservativsten Nachfolger des Meisters Praxiteles (der ältere) betrachten, der erste Vertreter einer langlebigen und hochbedeutenden attischen Künstlerfamilie. Für seine Vaterstadt schuf er eine Marmorgruppe der eleusinischen Göttinnen nebst Jakchos, deren Frauengestalten sich vielleicht noch in unserem Vorrate nachweisen lassen (Fig. 444); für den von den Thebanern in Platää nach 427 errichteten Hekatompedos der Hera Teleia das marmorne Standbild dieser Ehegöttin (Fig. 445?); wahrscheinlich für den Heraklestempel in Theben die Giebelgruppe mit elf Taten des Herakles, freilich ein Rückschritt 48,4

nach den einheitlichen Giebelgruppen des Phidias. In unserer kunstgeschichtlichen Tradition ist dieser Praxiteles mit seinem gleichnamigen Enkel zusammengeflossen und erst neuerdings als selbständiger Künstler wieder endeckt worden.

Im ganzen tritt auch in Phidias' Schule eine weichere Richtung auf, bald zierlicher, bald prunkvoller. Ihr Hauptvertreter ist **Alkamenes**, dessen Tätigkeit noch über das Ende des großen Krieges hinaus dauerte. Anscheinend muß auch er von einem älteren gleichnamigen Künstler, vermutlich einem Vorfahren, unterschieden werden (S. 198). Der Schüler und „Nebenbuhler des Phidias" setzte dessen Aufgabe, die Tempel und Heiligtümer Athens mit würdigen Götterbildern von Marmor, Erz, Gold und Elfenbein zu schmücken, mit großem Erfolge fort. So schuf er beispielsweise nach dem Vorbilde des olympischen Zeus einen chryselephantinen thronenden Dionysos für den neuen Tempel am Theater (Fig. 388, 44) und für die benachbarte Gartenvorstadt eine „Aphrodite in den Gärten", nach antikem Urteil sein schönstes Werk, das wohl mit Recht in einer oft wiederholten Statue dieser Göttin mit durchscheinendem Gewande wiedererkannt wird (Fig. 446). Für den Hephästostempel über dem Markt („Theseion"? s. S. 226 f.) arbeitete er um 420 eine Goldelfenbeingruppe des lahmen Gottes

49,3

447 a. Kopf einer Athenastatuette aus Kreta. Paris. (Phot. Töbelmann.)

446. „Aphrodite in den Gärten". Marmor. Louvre.

447. Athena Hephästia nach Alkamenes. Marmor. Cherchel. (Gauckler.)

und seiner Kultgenossin Athena Hephästia; die mit großer Wahrscheinlichkeit erkannten Nachbildungen der Göttin (Fig. 447) zeigen den Peplos gelöst und erleichtert, die Stellung freier, die schmale Ägis quer übergehängt — ein deutliches Hinausgehen über Phidias' strengere Athenabilder. Den linken Arm stützte Athena gleich der Parthenos auf den großen Schild. Ihren verlorenen Kopf mögen wir uns nach einer verwandten Statuette (Fig. 447 a) vorstellen. Vielleicht ist der zugehörige Hephästos in einer hübschen Bronzestatuette des Britischen Museums erhalten. Auch einen Asklepios schuf Alkamenes für Mantineia, ohne Zweifel stehend und auf den Stab gelehnt, wie ihn die älteren attischen Weihreliefs darstellen. Eine Hera des Künstlers möchte man in einem Weihrelief, seine Prokne, die auf den Tod ihres Sohnes Itys sinnt, in einer Statue der Akropolis wiederfinden; beide Werke stehen der Weise des Phidias nahe. Gegen das Ende von Alkamenes' Wirksamkeit fällt eine Gruppe Athenas und des Herakles, ein politisches Denkmal, das die Athener nach Thrasybuls von den Thebanern begünstigter Rückkehr (403) nach Theben stifteten. Gleich seinem Lehrer schweifte Alkamenes wohl auch in das Gebiet rein mensch=

448. Diskoswerfer. Marmor. Vatikan.

449. Athena Farnese. Marmor. Neapel. (Bruckmann.)

licher Darstellungen ab, die hohen Ruhm genossen: ohne ganz ausreichenden Grund, obschon 51,2 nicht unpassend, wird der vortreffliche und sicher attische Diskoswerfer im Vatikan (Fig. 418) mit ihm in Verbindung gebracht, eine wahre Mustergestalt, die mit der Scheibe noch in der Linken, mit dem rechten Fuß festen Stand fassend, vor dem Wurfe bedächtig das Ziel prüft. Er bildet ein charakteristisches Gegenstück zum myronischen Diskobol (Fig. 377): liegt bei diesem alles Gewicht auf dem Höhepunkt der körperlichen Leistung, so wird bei jenem vielmehr so viel geistige Tätigkeit wie der Gegenstand erlaubt zum Ausdruck gebracht. Möglich, daß auch der 51,6 Öleingießer (vgl. S. 233) mit seiner ähnlichen, unmyronischen Kopfform, in den Kreis des Alkamenes gehört. Nach allem erscheint Alkamenes als der selbständige Erbe phidiasischer Kunst, die er um eine Stufe dem reicheren und verfeinerten Stile näher geführt hat.

Als dritter Phidiasschüler der peloponnesischen Zeit mag **Pyrros** aus Athen erwähnt werden, dessen Athena Hygieia an den Propyläen vermutlich der großen Pest ihre Entstehung verdankte: vielleicht dürfen wir sie in der schönen farnesischen Statue (Fig. 449) wiedererkennen. Hier ist der phidiasische Peplos mit dem geschlossenen ionischen Chiton vertauscht und alles Gewicht auf den großen faltenreichen Mantel gelegt. Denselben Weg haben mehrere Künstler dieser Zeit beschritten, wohl zuerst der Meister der etwas älteren, großartig 43,10 herben Athena Albani mit der Hundskappe (Fig. 450). Noch höher hebt sich mit Hilfe des hoheren „korinthischen" Visierhelms der Wuchs der kriegerischen Jungfrau in der Kolossalstatue von Velletri (Fig. 451), gemäßigter in der etwas jüngeren Athena Giustiniani mit der Schlange zu ihren Füßen (Vatikan).

450. Athena Albani. Marmor. Rom, Villa Albani.

451. Athena von Velletri (rechter Arm falsch ergänzt). Marmor. Louvre. (Bruckmann.)

Nicht minder groß als in den Statuen zeigt sich Phidias' Nachwirkung in der **Reliefkunst**. Das Bedürfnis künstlerischen Schmuckes dringt überallhin. Sogar die öffentlichen **Urkunden** erhielten in dieser Zeit nicht selten vignettenartigen Reliefschmuck: die Kunst wußte eben auch ein trockenes Aktenstück, einen Staatsvertrag, eine Rechnungsablage, zu veredeln. Vor

allem aber erblühte in neuem Glanze die alte Sitte der **Grabreliefs** (S. 166), die sich noch in den bescheidenen Formen der Grabplatten (Stelen) oder der Grabvasen halten. Da erblicken wir den Schuster Xanthippos mit seinem Leisten, den Erzgießer Sosinus mit seinem Kupferbarren, den Tegeaten Lisas, der zur peloponnesischen Besatzungstruppe von Dekeleia gehörte. Vor allem aber finden wir entzückende Schilderungen ruhigen Stillebens im Schoße der Familie, nicht mit individueller Wiedergabe bestimmter Personen, sondern alles typisch gefaßt. Wir sehen Ameinokleia, die sich von einer Magd die Sandalen binden, oder Hegeso, die sich ein Schmuckkästchen überreichen läßt (Fig. 452); die Frau wechselt mit dem Gatten einen Händedruck, umarmt ihr Kind, versammelt die Familie und die Freunde um sich. Mag auch meistens nur der Kreis der gewöhnlichen Beschäftigungen vorgeführt werden, so weist doch die würdig ernste Haltung der Hauptperson, die teilnehmende Gebärde der Umstehenden, z. B. das Stützen des Kopfes auf die Hand, auf den ernsteren Hintergrund der Darstellung hin. Die attische Kunst ist in der Schilderung von Szenen unerschöpflich, welche bald die wehmütige Trennung von den Geliebten und den Gütern des Lebens leise andeuten, bald das Glück und den Frieden des Familiendaseins vor die Augen stellen und auf diese Weise die Bitterkeit der Todesgedanken milde lösen, die Vergangenheit fortsetzen und für die Überlebenden bleibend machen. Es ist die rein ethische Empfindungsweise und die maßvolle Formensprache des Phidias, die in diesen Reliefs nachklingt. Wahrlich, es ist nicht der geringste Teil seiner Größe, daß er auch die geringeren Kunsthandwerker so zu schulen, ihnen einen Hauch seines Geistes einzuflößen verstanden hat.

61,1 49,7 61,2 61,3. 6

452. Grabstein der Hegeso, Gattin des Proxenos. Marmor. Athen.

453. Artemis Soteira. Münze von Pagä. (Gardner Imhoof.)

Andere Richtungen. Natürlich war aber auch ein Phidias nicht alleinbestimmend. Eine Nachwirkung der **myronischen** Richtung scheint bei dem Erzgießer **Strongylion** vorzuliegen. Er genoß als Tierbildner Ansehen. Sein etwa $5^1/_2$ m langes „hölzernes Pferd" auf der Burg (vor 414), aus dessen geöffnetem Rücken vier attische Helden des trojanischen Krieges hervorschauten, war sehr populär; vier von den sechs großen Blöcken der Basis liegen noch an Ort und Stelle. Eine kleine Knabenstatue ward später von Brutus, eine wegen ihrer schönen Beine gepriesene Amazone, vielleicht zu Pferde, von Nero hochgeschätzt. In seiner Artemis Soteira zu Megara (Fig. 453) liegt eine doppelte Neuerung vor: hier zuerst tritt die Jagdgöttin im kurzen Jagdgewand auf, und hier zuerst ist ein Kultbild in lebhafter Bewegung dargestellt. Beide Neuerungen fanden bald Nachfolge.

Daneben ging auch eine ganz andere, auf das Zierliche gerichtete Strömung her. Ihr Hauptvertreter ist Kallimachos, vermutlich ein geborener Korinthier. Feine Ausführung erstrebte er freilich so einseitig, daß darüber leicht die anmutige einfache Wirkung verloren ging, z. B. in seinen „tanzenden Lakedämonierinnen" von Erz: man mag sich ihren Charakter an gewissen Reliefs anschaulich machen, die durch etwas gezierte Formen, Bewegungen, Falten bezeichnet werden (Fig. 454). Kallimachos erhielt eben daher den Beinamen des „Kunstzerschmelzers" (Katatexitechnos), so sehr schien er alle Formen zu überfeinern und zu verflüchtigen. Bei dem korinthischen Kapitell, dessen Erfindung man ihm zuschrieb (S. 239), wurden neue technische Hilfsmittel

454. Lakonische (?) Tänzerin. Marmorrelief. Berlin. (Arch. Jahrb.)

455. Kalathiskostänzerinnen von einer Säule. Delphi. (Phot. Giraudon.)

(laufender Bohrer) verwendet, um die reichere Wirkung des realistisch herausgearbeiteten Blattschmuckes zu erzielen (S. 121). In beiden Beziehungen läßt sich ein großer in Delphi gefundener Aufbau vergleichen, dessen untere Teile aus höchst elegantem, scharfgeschnittenem Akanthus zusammengesetzt sind, während den Gipfel eine überaus graziöse Gruppe dreier Tänzerinnen bildet, in kurzen feinen Gewändern, mit schilfartiger Kopfbedeckung (Kalathiskos), einst mit je einem gehobenen Arme, ein Gebilde von ungewöhnlichem Reiz (Fig. 455). Die goldene Lampe im neuen Tempel der Athena Polias (Fig. 439) bezeugte Kallimachos' Geschick für ein elegantes Kunsthandwerk. Seine Kunstweise enthält eines der Elemente, die später dem archaistischen Stil als Würze dienen. Dies ist eine mit dem Kultus zusammenhängende, daher auch hieratisch genannte Stilweise, die der Formensprache und so weit wie möglich auch der Empfindungsweise der älteren, noch gebundenen Kunst durch den ganzen Verlauf der antiken Kunst ein künstliches, mehr und mehr vertrocknendes Nachleben bereitete. Wir finden sie bei-

spielsweise schon auf einem samothrakischen Relief aus Skopas' Zeit; besonders beliebt wird sie in der hellenistisch-römischen Kunst. Auch in der Malerei tritt sie auf; die panathenäischen Vasen (Fig. 320, c) können zeigen, welche Verschnörkelung schon im 4. Jahrhundert eintrat. 78,1.2

Mit den bezeichneten Richtungen hängt ein Streben nach größerer Lebendigkeit und malerischer Wirkung innerlich zusammen. So zeigen die stark erhobenen Reliefs, etwa aus den zwanziger Jahren des Jahrhunderts, die sich im Innenhofe des **Apollontempels** in Bassä (Fig. 436) über den ionischen Säulen hinzogen, die Neigung zu gesteigertem Effekt und zu einem mannigfacheren, durch Kontraste wirksamen Ausdruck (Fig. 456). Die Behandlung der Gewänder, besonders bei den Frauen, bald flatternd, bald gespannt (a), hat eine Verstärkung der Motive erfahren; kühne Verkürzungen und zusammengesetzte Gruppen (b) werden gewagt. Den Inhalt bilden wieder einmal Amazonen- und Kentaurenkämpfe. Die beiden Abteilungen wurden durch eine Platte mit Apollon und Artemis, die zur Hilfe gegen die Kentauren herbeieilen, getrennt. Der Reichtum der Erfindung in diesem Friese ist unvergleichlich und verrät eine starke Einwirkung attischer Kunst (Malerei?), während die untersetzten Proportionen und die ziemlich derbe Ausführung in dem hier zuerst auftretenden peloponnesischen Marmor (aus Doliana bei Tegea) auf einheimische Arbeiter hinweisen. Die Wildheit erinnert etwas an den Westgiebel des benachbarten olympischen Zeustempels (Fig. 356) und könnte damit in unmittelbarem Zusammenhange stehen. 53,1

a. Amazonenkampf. b. Kentaurenkampf.

456. Friesreliefs vom Apollontempel in Bassä. (Bruckmann.)

Ionische Plastik. Wenn hier alte peloponnesische Art sich geltend machte, so beruht eine Richtung wie die des Kallimachos eher auf **ionischem** Einfluß. In der Tat finden sich ähnliche Tänzerinnen auf den Reliefs von Giölbaschi (S. 249), und auch die delphischen Tänzerinnen (Fig. 455) dürften ionischen Ursprungs sein. An die Stelle der altionischen Zierlichkeit der archaischen Periode (S. 155 ff.) war im Laufe des 5. Jahrhunderts eine schwungvollere Richtung getreten, die wir allerdings bis jetzt noch nicht im Zusammenhange, sondern nur in einzelnen Erscheinungen, noch dazu über sehr verschiedene Örtlichkeiten zerstreut, verfolgen können. Sie gewähren uns einen Einblick in ein viel mannigfacheres Kunstleben, als wir früher, durch den Glanz der großen athenischen Kunstschöpfungen geblendet, vermuteten, und bekunden, daß ein malerischer Zug die ionische Skulptur beherrschte. Ob er, wie es sehr wahrscheinlich ist, durch vererbte Überlieferungen von langer Hand vorbereitet war, müssen erst neue Funde lehren. So viel darf indessen schon jetzt angenommen werden, daß auch in der für uns dunklen Zwischenzeit zwischen den Perserkriegen und dem Verfall des attischen Seebundes ein lebhafter Betrieb der Skulptur in Ionien stattgefunden hat, und weiter, daß die ionische Malerei, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Polygnot lebendig gewesen war und am Ende in Zeuxis und Parrasios neu aufblühte (S. 252 f.), auf die Entwickelung der gleichzeitigen ionischen Plastik von bedeutendem Einfluß gewesen ist.

An der Spitze der erhaltenen ionischen Denkmäler steht die von den Messeniern und Naupaktiern nach Olympia gestiftete 53,2 Nike, ein Werk des **Päonios** aus der ionischen, aber schon längst unter attischem Einflusse stehenden Stadt Mende in der thrakischen Chalkidike (Fig. 457). In der Region der Adler schwebt sie vom Olymp zur Erde herab, mit beiden Händen den segelartig ausgespannten Mantel fassend. Durch die Bewegung drückt sich das weite **Gewand an den Körper und bauscht sich** nach hinten. Der früher nur schüchtern **gemachte Versuch eine fliegende Figur** in Marmor darzustellen (Fig. 303) kam hier zu freier, mehr virtuoser als feiner Ausführung: das alte Sprungmotiv (S. 155) **ist in ein Schwimmen im Luftraum,** ein rasches Abwärtsschweben verwandelt. Die **Masse des wehenden Gewandes dient der** Hauptfigur als fester Halt. Wahrscheinlich **verherrlicht die auf ihrer 9 m hohen dreiseitigen Basis alle anderen Weihgeschenke** Olympias weit überragende siegesstolze Stiftung die Eroberung von Sphakteria **(425) und die Rückkehr der Messenier in** ihre alte Heimat, aus der die Spartaner sie einst vertrieben hatten. Ähnlichen Sinn, wenn auch geringere Kühnheit, verraten die auf der Insel **Delos** ausgegrabenen Bruchstücke zweier Gruppen, die sich als Riesenakroterien, die Giebel eines Tempels krönend, herausgestellt haben. Die eine Gruppe schilderte die Entführung der Oreithyia durch Boreas: der mit mächtigen Flügeln ausgestattete Windgott hielt die Tochter des Erechtheus hoch empor. Wenn diese an die Nike des Päonios erinnert, so stehen außerdem die Anordnung der ganzen Gruppe, die ungebundenen Bewegungen, der wenn auch erst leise Versuch die Komposition zu vertiefen in deutlichem Gegensatze zur attischen Skulptur des hohen Stils.

457. Nike des Päonios. Olympia.
(Nach der Ergänzung im Dresdener Museum.)

Altem ionischen Kunstbereich entstammen die lykischen Denkmäler (vgl. S. 159. 171). Das Prunkgrab (S. 73 f.) steht auch jetzt im Vordergrund und empfängt reichen plastischen Schmuck. Das im vorigen Jahrhundert gewissermaßen zweimal entdeckte Heroon von **Giölbaschi** (Trysa) besteht aus einem Hofe, der einst einen aus dem Felsen herausgearbeiteten Sarkophag umschloß. Sowohl die Eingangsseite wie die vier Innenwände des Hofes waren reich mit Reliefs geschmückt. Die gewaltigen Kämpfe der Heroenzeit entrollen sich vor unseren Augen: an der Außenwand der Kampf mit Amazonen und Kentauren und der Streit der 54,7 Sieben gegen Theben, an den Innenseiten Bellerophon, die Rache an den Freiern Penelopes, der Raub der Töchter des Leukippos in breiter Schilderung, und insbesondere (Westwand) drei 54,8 zusammenhängende Szenen aus dem troischen eher als aus einem einheimischen Kriege (Fig. 456). Die Reliefs sind stets in zwei Reihen übereinander angeordnet. Mit gutem Fug hat man

Hektor Priamos Helena

458. Aus der Belagerung Trojas. Von dem Heroon von Giölbaschi. Kalkstein. Wien.

459. Nereide vom sog. Nereidendenkmal zu Xanthos. Parischer Marmor. Brit. Museum.

460. Seitenansicht des lykischen Sarkophages aus Sidon. Konstantinopel. (Hamdy Bey.)

schon in der Auswahl der Szenen sich an Polygnots Wandgemälde (vgl. Fig. 373) erinnert gefühlt und in diesen oder verwandten ionischen Malereien die Vorbilder vermutet (S. 207). Zu der stofflichen Abhängigkeit von Gemälden gesellen sich noch einzelne stilistische Züge, die im Verhältnis zu den attischen Reliefs der phidiasischen Art eine mehr malerische Auffassung verraten. Die Reliefs von Giölbaschi gleichen stark gehobenen Umrißzeichnungen; sie offenbaren gegenüber der in der plastischen Kunst sonst üblichen Knappheit einen breiteren Ton der Schilderung, wie er von alters her den Joniern eigen war, eine reichere Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes, wobei selbst die Perspektive eine Rolle spielt, und halten strenger an der Wirklichkeit fest. Der gleichen Richtung gehören auch die erheblich trockneren Reliefs des sogenannten Nereidendenkmals von Xanthos (Fig. 443) an. Diesen Namen führt das Monument von den gleichsam in der Luft über das Meer mit seinem Getier hinschwebenden, nur durch das Gewand am Boden festgehaltenen Mädchen zwischen den Säulen, deren kühner Flug mit 53,4 geblähtem Mantel dem gleichen Sinne wie Päonios' Nike entspringt (Fig. 459); wie bei Pindar die Insel der Seligen im fernen Ozean, so umschwebten diese Seejungfrauen die Grabkapelle. Zwei Reliefriese zogen sich am Unterbau hin. Der breitere schildert Schlachtszenen 53,6. 7 zwischen Lykiern und orientalisch bekleideten Gegnern und weist auf den siphnischen Fries in 53,5 Delphi (Fig. 306) zurück; der schmalere stellt mit realistischer Nüchternheit die Wechselfälle einer Belagerung bis zur schließlichen Übergabe dar. Andere Szenen aus dem Leben des hier bestatteten Herrschers (S. 242) füllen die Friese über den Säulen und um die Cella sowie die Giebelfelder; die Giebel waren wie in Delos (S. 249) mit figürlichen Akroterien geschmückt. Der ungewöhnlich reiche plastische Schmuck und das in Lykien sonst kaum verwendete kostbare Material, parischer Marmor, endlich die Zweistöckigkeit (S. 242) weisen dem Denkmal eine Ausnahmestelle an. Eine sehr schöne Ergänzung haben diese lykischen Grabskulpturen neuerdings durch einen Sarkophag aus demselben Fürstengrabe von Sidon, dem auch der Alexandersarkophag (Fig. 541) entstammt, 54,2—6 erhalten (Fig. 460). Hier erscheint der lykische Stil, anscheinend durch attische Vorbilder geschult, in seiner feinsten Ausbildung.

Jonische Einwirkung auf Attika. Schon bei Kallimachos war ionischer Einfluß bemerkbar. Andere Zeugnisse solcher Einwirkung, wenn auch in 49,2 attischer Bearbeitung, bieten gewisse Reliefs, die tanzende, schwärmende, opfernde Bacchantinnen darstellen, in lebhaften Stellungen und mit starkem Schwunge der Gewänder, während in den Köpfen wie in Einzelheiten der Faltenbildung eine leise altertümliche Gebundenheit zutage tritt. Ganz hiervon befreit offenbarten sich graziöseste Lebendigkeit und Streben nach malerischer Wirkung in den wohl um 408, als Alkibiades die letzten athenischen Erfolge gewann, entstandenen Reliefs von der Brüstung des athenischen Niketempels (Fig. 410). Sie schildern Siegesgöttinnen in verschiedenen 49,5 Tätigkeiten; sie errichten Siegeszeichen, bereiten ein

461. Relief von der Brüstung des Niketempels. Athen. (N. Photogr. Ges.)

Siegesopfer vor, eine Nike nestelt an den Sandalenbändern (Fig. 461). Der Fries ist ein köstliches Werk, von virtuoser Technik, rauschendem Schwung und berauschender Wirkung. Bescheidener tritt der gleiche Stil an den arg zertrümmerten Friesreliefs vom Erechtheion (Fig. 440) auf, die sich in einzelnen Figuren und Gruppen malerisch vom dunklen Grund abhoben und Szenen aus dem Mythenkreise des Erechtheus schilderten. 49,4

In der älteren Plastik des 5. Jahrhunderts konnte man, vom Parthenon abgesehen, vielfach bemerken, daß die Komposition an Schönheit und lebendiger Kraft die Ausführung überragte. Offenbar hatte die Phantasie, angeregt von der gleichzeitigen erhabenen Poesie, sich rascher entwickelt als die Hand und das Auge. Allmählich aber war, um die Kluft auszugleichen, der Nachdruck auf die formale Durchbildung der Einzelgestalten gelegt worden, so daß ein Menschenalter später die eben geschilderte virtuose, in Wiedergabe des reizend Anmutigen wie des kühn und leidenschaftlich Bewegten gleich heimische Richtung zur Herrschaft gelangen konnte. Hierauf wird sicherlich der Stilwechsel im Kreise der Malerei, der gerade in die Zeit des peloponnesischen Krieges fällt, bedeutenden Einfluß geübt haben.

Asiatische Malerei. In Attika war die polygnotische Malweise bald erloschen. Polygnots Neffe Aglaophon, ein Sohn seines Bruders Aristophon (S. 233), kannte nur noch kleinere Bilder, in denen er beispielsweise Alkibiades' Rennsiege in Olympia Delphi und Nemea verherrlichte. Daneben vertrat der Karikaturenmaler Pauson die Stelle der in scharfem Spott sich ergehenden Komödie. Die Neuerungen Apollodors (S. 233), die Licht und Schatten und wirksamere Färbung an die Stelle kolorierter Wandkompositionen setzten, fanden keinen athenischen Nachfolger, hatten dagegen ihre ersten bedeutenden Vertreter, die Apollodoros' Ruhm ganz in Schatten stellten, in kleinasiatischen Künstlern; daher die antiken Kunsthistoriker diese Malerei trotz ihres attischen Ursprungs als asiatische Gattung zu bezeichnen pflegten. Wiederum war es der Osten, der einen der bedeutendsten Fortschritte zur Vollendung brachte. Es ist die Zeit, wo auch in der Kunst die einzelnen Persönlichkeiten sich stärker geltend machten und Anekdoten beliebt wurden um die Künstler zu charakterisieren. So treten uns zunächst Zeuxis (mit vollem Namen Zeuxippos) von Herakleia (am Pontos?), ein Schüler des Thasiers Neseus, und Parrasios, Euenors Sohn, von Ephesos entgegen, die um die Zeit des peloponnesischen Krieges in Athen, bald aber auch anderer Orten, von Sicilien und Makedonien (Zeuxis) bis Kleinasien (Parrasios), ihre Kunst übten. In ihren Farben waren sie noch einfach und begnügten sich mit den vier alten Farben (S. 206), denen sie aber neue malerische Wirkungen abzugewinnen wußten. Zeuxis legte, wie es bei dem Vertreter einer neuen Richtung natürlich ist, besonderes Gewicht auf die Technik, auf Zeichnung, Farbe, Licht und Schatten, harmonische Wirkung und Illusion, wogegen er den Inhalt nur wie den Ton des Plastikers bewertete. Bezeichnend war für ihn neben kräftigen Verhältnissen und Formen seiner Figuren, die an Polyklet erinnerten, und neben Farbenwirkungen, die als täuschend bewundert wurden, eine Vorliebe für ungewöhnliche, nicht aus dem Charakter der Handelnden entwickelte Vorgänge, z. B. eine Kentaurenfamilie als idyllisches Familienbild; daher denn auch Aristoteles ihm Charakterzeichnung absprach und ihn bloß wegen seiner Stoffe gelten ließ. Andererseits entwickelte Sokrates im Verkehr mit ihm und Parrasios seine Ansichten über Malerei. Zeuxis' vielbewunderte Helena in Kroton galt für eine echt homerische Idealgestalt, deren Schönheit es begreiflich mache, daß so viele Helden einst um ihretwillen sich bekämpften. Einen rosenbekränzten Eros erwähnt Aristophanes. An seinen gefesselten Marsyas, seinen kleinen Herakles im Kampfe mit den Schlangen erinnern erhaltene Gemälde (Fig. 462). Auch „Monochrome“ malte Zeuxis, noch der älteren Technik (S. 206) sich anschließend. Einen schwachen Nachklang bieten einige in Herculaneum gefundene Marmorplatten mit feinen farbigen Umrißzeichnungen, römische

Kopien nach Werken unserer Zeit, z. B. ein Wagensieger, Leto und Niobe im Kreise der Gespielinnen; auf der letzteren Platte wird Alexandros aus Athen als Maler genannt.

91,5

Parrasios, aus einer ephesischen Malerfamilie stammend, war in seinen Lebensgewohnheiten wie in seiner Kunst ein echter Jonier. Seine Heroen, schlanker als die Gestalten des Zeuxis, galten als Musterbildungen, wenn auch sein Theseus allzu glatt, „mit Rosen genährt“, erschien. Frauen malte er selten, zum Teil in zweideutigen Darstellungen; dagegen liebte er die prunkvollen Gestalten des ephesischen Artemiskultes. Ein sehr feiner Zeichner (seine Handzeichnungen wurden von Kennern gesucht), legte er auch in der Malerei das Hauptgewicht auf scharf herausgearbeitete Umrisse. Auf diese Weise gelang es ihm, die Feinheiten des Gesichtsausdrucks, die Schilderung des jede Person bezeichnenden Charakters (dies im Gegensatze zu Zeuxis) in Zügen und Stellung deutlich, bis zur Künstelei, zum Ausdruck zu bringen. Bilder wie der leidende Philoktet, der Streit des Aias und Odysseus um die Waffen Achills, Telephos' Heilung durch den Rost von Achills Lanze, vielleicht Odysseus' erheuchelter Wahnsinn, zeigen die Art seiner Lieblingsthemata. Unverkennbar ist es der Geist der euripideischen Tragödie, unter dessen Einflusse Parrasios steht. Daß diese psychologische Richtung auch bei Attikern Anklang fand, zeigt Timanthes von der Attika benachbarten Insel Kythnos, der mit einem Bilde des Waffenstreites gegen Parrasios in Wettstreit trat und ihn in prägnanter Ausprägung der Charaktere und in psychologischer Motivierung noch übertraf. Man pries seine geistvolle Art die Phantasie des Beschauers auch über das Dargestellte hinaus anzuregen. Die Riesengröße des schlafenden Kyklopen machte er durch kleine Satyrn anschaulich, die mit ihrem Thyrsosstabe seinen Daumen maßen. Am berühmtesten war sein Opfer Iphigeneias mit der Steigerung des Schmerzausdruckes bei den Teilnehmern (Kalchas, Odysseus, Menelaos; Agamemnon verhüllte sein Antlitz), ein Bild, das in der späteren Kunst viel Nachahmung gefunden hat (Fig. 463). Eine neue Sitte, die erst durch die beweglichen Tafelbilder erklärlich wird, kam um diese Zeit in der Malerei, wie schon früher bei den Bildhauern, auf: Konkurrenzen, in denen z. B. Timanthes sowohl gegen Parrasios wie gegen Kolotes von Teos den Preis errang.

98,4

462. Herakles die Schlangen würgend. Pompejanisches Wandgemälde. Neapel.

463. Opfer der Iphigeneia. Von einem Marmoraltar in Florenz. (Röm. Mitt.)

König Chorlehrer Dionysos Pronomos Herakles Papposilen

464. Vorbereitung zum Satyrdrama, von der „Pronomosvase“. Attische Vase aus Ruvo. Neapel.

Attische Tonmalerei. Mit solchen Fortschritten der Tafelmalerei konnte die Tonmalerei begreiflicherweise bei ihren einfachen Mitteln nicht Schritt halten. Zunächst konnte sie den Wettstreit nur durch Verfeinerung der Zeichnung, durch freiere Lebendigkeit der Komposition und durch reicheren Schmuck namentlich in den Gewändern aufnehmen. Ein Meisterstück dieses Stils ist die Vase des Meidias, deren Hauptbild den Raub der Leukippiden ausführ-

Medeia Polydeukes Talos Kastor Poseidon

465. Der Riese Talos von Medeia bezaubert, von den Dioskuren aufgefangen.
Von einer attischen Amphora aus Ruvo. (Furtwängler-Reichhold.)

lich schildert. In den Kreis des athenischen Theaters führt die sogenannte Pronomosvase, die die Vorbereitungen zum Satyrspiel in Gegenwart des Gottes schildert (Fig. 464). Aber der 91.4 Geschmack der Zeit begehrte Farbe und malerische Gegensätze. Schattierte Malereien auf weißem Grunde (Fig. 428) blieben vereinzelt, zunächst auf kleine Gefäße des Totenkultus beschränkt. Auch auf schwarzem Grunde wurden reichere Farbenwirkungen erstrebt. So treten z. B. in 91.6 einem schönen Bilde, wo Peleus Thetis im Bade überrascht, Weiß und Blau, Kirschrot und Gold zur Erhöhung der Wirkung hinzu. Andere Male ward nur die Hauptgruppe durch besondere Farben aus der rotfigurigen Umgebung herausgehoben. Die Talosvase z. B. (Fig. 465) stellt den ehernen Riesen Talos allein weiß mit gelblichen Schattierungen dar, während die Zauberin Medeia und die verfolgenden Dioskuren in der gewöhnlichen Tonfarbe, aber mit reichgemusterten Gewändern auftreten. Auch durch farbiges Relief wird bisweilen die Hauptgruppe ausgezeichnet. Aber alle solche Versuche konnten die attische Tonmalerei nicht retten. Die untergeordnete Stellung des Kunsthandwerks spricht sich auch in den immer seltener werdenden Künstlernamen aus. Nur eine flotte, nicht selten feine und zierliche Zeichnung bleibt das aus besseren Zeiten überkommene Erbe, das die Tonmalerei in das 4. Jahrhundert hinüber rettete. Zum Verfall der attischen Tonindustrie trug auch der Umstand nicht wenig bei, daß mit der sicilischen Katastrophe der schwungvolle Ausfuhrhandel nach dem Westen ein jähes Ende nahm. Noch in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts war er, vielleicht durch Vermittelung der attischen Kolonie Thurioi am Meerbusen von Tarent, eifrig betrieben worden, ja dieser Handel hatte sich sogar entlang den Küsten des adriatischen Meeres bis Hatria (Adria) und Felsina (Bologna) erstreckt. Dies war jetzt vorbei. Die skythische Küste am Nordufer des Schwarzen Meeres bot freilich ein willkommenes Absatzgebiet (S. 207), und es scheint, daß sich gelegentlich attische Töpfer wie Xenophantos dort niederließen. Aber die Blüte der Ausfuhr und damit dieses ganzen Kunstzweiges war für immer geknickt.

Sicilien. Der Westen ist für uns in der Periode des peloponnesischen Krieges stumm. Nur brachte die glückliche Abwehr der athenischen Invasion die immer schon treffliche Münzprägung von Syrakus (Fig. 370c) auf eine Höhe der Schönheit, welche dieser Kunstzweig nie wieder erreicht hat. Syrakus ward das Zentrum der westlichen Münzprägung und wirkte sogar auf den Peloponnes ein. Hier allein finden wir auch die Namen der Stempelschneider angegeben (Euménos, Euänetos, Eukleidas, Kimon, Phrygillos, dieser auch als Gemmenschneider bekannt), zum Beweise, daß die künstlerische Leistung als solche geschätzt ward (Fig. 466).

466. Münze von Syrakus, von Euänetos (Weil).

467. Sima von der Tholos in Epidauros. (Kabbadias.)

9. Die letzten Zeiten griechischer Freiheit (403—338).

Zeitverhältnisse. Die Zeit zwischen dem Ende des peloponnesischen Krieges und der Schlacht von Chäroneia umschließt das allmähliche Zerbröckeln der griechischen Staaten. Sparta, das seinen Sieg zum Teil der Hilfe der Perser verdankt, zieht daraus keinen dauernden Gewinn und liefert im Königsfrieden (387) die asiatischen Griechen dem Großkönig aus — nicht ganz zu ihrem Schaden, da die weite Entfernung von Susa den griechischen Küstenstädten freie Handelsbewegung und neues Aufblühen gestattete. Das glänzende Meteor der thebischen Hegemonie (379) vernichtet die Macht Spartas, das Theben nach der Schlacht bei Leuktra (371) mit einem Ringe feindlicher Staaten und befestigter Städte (Mantineia, Megalopolis, Messene) umschließt, aber mit Epameinondas' Tode bei Mantineia (362) erlischt es plötzlich wie es aufgestiegen war. Inzwischen hat Athen zum zweitenmal einen Teil der alten Bundesgenossen um sich versammelt (378), doch ist dieser Bund nur ein Schatten des alten, der im Bundesgenossenkrieg (357—355), auf Anstiften des karischen Satrapen Mausolos, bald zerrinnt. Während Mausolos die griechische Kunst in den Dienst der Monarchie zieht, sie auf den Weg nach Osten weist und die weitere Entwickelung vorbereitet, herrscht in Athen beständige Geldnot. Der Staat stellt wenige, fast ausschließlich nützlichen Zwecken dienende Aufgaben, Einzelne dagegen werden reich und gestalten demgemäß ihr Leben. Die Philosophie gibt die Richtung für die Einzelnen, die Rhetorik für das öffentliche Leben. Die mittlere Komödie zieht Götter und Mythen in den Bereich der Travestie herab. So verlassen die Götter vollends den Olymp und werden den Menschen gleich. Dazu im Staatsleben der Hader der Parteien, die Schlaffheit wo es gilt Gefahren entgegenzutreten. Bei solchem politischen Tiefstande gelingt es dem nordischen Herrscher Philipp von Makedonien, zuerst während des Bundesgenossenkrieges, dann immer weiter vorrückend, Athen aus allen seinen nördlichen Besitzungen zu verdrängen, den phokischen Krieg als Vertrauensmann der Hellenen zu beendigen — bis Alles reif ist zum Vernichtungsschlage von Chäroneia (338).

Peloponnesische Baukunst. Nach der Niederlage Athens übernahm zunächst der Sieger den Vortritt, jedoch war es auch jetzt nicht Sparta, sondern wieder der Nordosten des Peloponneses, wo die Kunst neue Bahnen einschlug. Für die Baukunst ist das zumeist an dem heiligen Bezirk (Hieron) des Asklepios im Gebiete von Epidauros, dessen bauliche Ausgestaltung sich durch das ganze 4. Jahrhundert hinzog, und an dem neuen Tempel der Athena Alea in Tegea, der an die Stelle eines 395 abgebrannten trat, zu verfolgen. Der kleine Porostempel

des Asklepios, etwa um 400 von Theodotos begonnen, griff auf die selten gewordene Form eines „Megarontempels" ohne Opisthodom (S. 127) zurück und war daher nur kurz (6 11 Säulen). Der tegeatische Tempel dagegen, ein Werk des Skopas (S. 266), war nicht nur nächst dem Zeustempel von Olympia der größte, sondern galt auch für den schönsten Tempel des Peloponneses. Nahe Marmorbrüche (bei Dolianá), die schon beim Friese von Bassä Verwendung gefunden hatten (S. 218), gestatteten es den bedeutend vergrößerten Tempel (6 14 Säulen) ganz von Marmor zu erbauen, was bisher im Peloponnes unerhört war. Dazu machte Skopas zum ersten Male vollen Ernst damit, alle drei Baustile gleichwertig zu vereinigen: er ordnete außen dorische, im Innern der Cella ionische, in den beiden Vorhallen korinthische Säulen an.
17,6 Auch war er, von einem leisen Anfang am Heräon bei Argos (S. 237) abgesehen, der erste,
17,2 der das gemalte aufsteigende Palmettenornament der Sima (Taf. V, 3), in ein plastisches horizon-
19,2 tales Rankengewinde (vgl. Fig. 467) verwandelte, eine schöne belebende Neuerung. Dafür schädigte er den dorischen Stil empfindlich, indem er sein bezeichnendstes Glied, den Echinos des Kapitells, zu einem trockenen gradlinigen Übergangsgliede machte (vgl. Fig. 261, 8 III). Beide Neuerungen gewannen im Peloponnes rasch allgemeine Geltung. Sie kehren wieder in den Bauten des jüngeren Polyklet (S. 259), die durch die Umgestaltung des epidaurischen Asklepiosheiligtums in einen großen Kurort veranlaßt wurden. Mit Polyklets Tholos oder „Thymele" (Fig. 468) tritt, wenn nicht ein ähnlicher Bau in Delphi noch älter ist, der säulenumschlossene Rundbau in den Kreis der griechischen Architektur; bald folgt das Philippeion in Olympia (Fig. 352, PII. 353). An der Thymele ward lange gebaut; zu den älteren Teilen (vor 350), meistens aus pentelischem Marmor, gehört die dorische Ringhalle mit gradlinigem Echinos, großen Rosetten in jeder Metope und der Sima mit Löwenköpfen und Rankenfries (Fig. 467), zu den jüngeren, von parischem Marmor, die innere korinthische Säulenstellung, deren Kapitelle (Fig. 243) die Grundzüge für dies Bauglied festlegten, und Ornamente von einer Feinheit der Arbeit, daß sie selbst
17,10. 11 die am Erechtheion übertreffen. Andrerseits ist Polyklets Theater
20,6 (Fig. 469), noch heute trefflich erhalten, von ebenso klarer wie fein durchgeführter Anlage, ein vielbewundertes Muster seiner Gattung. Die Hauptzüge von Skopas' Neuerungen kehren auch in Olympia wieder (Metroon und erste Anlage des Leonidäon

468. Thymele von Epidauros. (Nach Kabbadias.)

469. Grundriß des Theaters im Hieron von Epidauros. (Kabbadias.)

470. Thersilion zu Megalopolis. Grundriß. (Dörpfeld.)

Fig. 352, M und L), ferner in den großen Stadtanlagen, die unter Epameinondas' Ägide um 370 in Mantineia, Megalopolis und Messene entstanden, z. B. in dem Thersilion von Megalopolis, einem großen Säulensaale hinter dem Theater (Fig. 470), von künstlicherer Anlage als der eleusinische Weihetempel (Fig. 416). Die Verkümmerung des dorischen Stils in seiner eigenen Heimat beweist, wie sehr sich der Sinn der Zeit verwandelt hatte, daß er die Feinheiten des Stils nicht mehr empfand. Übrigens waren jene neuen Städte großartige Schöpfungen, wovon namentlich in Messene noch heute der weite Mauerkranz mit seinen Türmen und Toren zeugt. Ähnliche Stadtmauern sind auch in der attischen Grenzfeste Eleutherä, in dem megarischen Hafenort Ägosthena und anderswo erhalten.

471. Erzstatue aus Ephesos. Wien.

472. Erzstatue von Antikythera. Athen.

Sikyonische Skulptur. Die dorische Kunst des nördlichen Peloponneses hat ihren Mittelpunkt nicht mehr wie zu Polyklets Zeit in Argos, sondern in der alten Kunststadt Sikyon, deren politische Zustände — unter spartanischem, thebischem, makedonischem Einfluß — die allgemeinen Zeitverhältnisse widerspiegeln. Polyklet bestimmt die Art der Plastik, die auch jetzt fast ausschließlich Erzguß ist, aber er findet keine bedeutenden Nachfolger. Wohl versammelt die Lehrbarkeit der polykletischen Proportionen, Formgebung und Technik eine zahlreiche Schule um den Meister, lauter Peloponnesier, die in mehreren Generationen bis über die Mitte des 4. Jahrhunderts ihre Kunst ausüben, aber ohne viel neue Gedanken oder Fortschritte zutage zu fördern. Wir mögen etwa Göttergestalten wie den Dionysos von Tivoli, in dem ein etwas äußerlicher Versuch vorliegt das Weibische im Wesen des Gottes durch Beimischung weiblicher Formen auszudrücken, oder den Ares Borghese hierher rechnen. Neun dieser polykletischen Schüler wirkten gemeinsam an der großen Erzgruppe von mindestens 37

51,3

51,7

Figuren (Lysandros und sein Stab, von Göttern und Feldherren umgeben), die die Spartaner zur Feier des entscheidenden Sieges von Aegospotamoi (405) nach Delphi widmeten (Fig. 327, 5). Auch arbeiteten sie in hergebrachter Weise eherne Siegerstatuen: eine in Kärnten, unweit 51,4 Klagenfurt (Virunum) gefundene Erzstatue macht dies anschaulich, besonders wenn man sie mit einer attischen, bei Salamis aus dem Meere gezogenen Erzstatue Apollons als zarter 51,5 Ephebeu vergleicht. Aber nur wenige jener Künstler (Apelleas, Antiphanes, Kleon) erwarben Ruhm; bedeutender ragt aus der Schule nur der jüngere Polyklet hervor, ein Schüler des Naukydes, der in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts teils durch einige Götterbilder (z. T. von Marmor) sich auszeichnete, teils als Erbauer der Thymele und des Theaters im epidaurischen Asklepiosheiligtum einen Ehrenplatz unter den Architekten dieser Zeit verdient (S. 257). Daß aber die jüngeren Mitglieder der Schule, ebenso wie der Meister selbst in seinen späteren Jahren (S. 236), attischem Einfluß nicht unzugänglich geblieben sind, scheint die schöne in Ephesos gefundene Statue eines Schabers (Fig. 471) zu beweisen, falls sie mit Recht einem Enkel Polyklets, Dädalos, einem Sohne des Patrokles, zugeschrieben wird: die Verwandtschaft mit praxitelischen Gestalten ist unverkennbar. Das gleiche gilt von der stattlichen Erzstatue eines Jünglings mit nicht ganz klarem Motiv, die kürzlich in mehrere Stücke zerbrochen südlich von Kythera aus dem Meere herausgefischt worden ist (Fig. 472).

Noch deutlicher tritt attischer Einfluß bei einigen Künstlern hervor, die außerhalb der polykletischen Schule standen. So schuf der Parier Thrasymedes für den Asklepiostempel im Hieron (S. 256 f.) einen chryselephantinen Asklepios, in dem er sich frei der phidiasschen Richtung anschloß, während die für denselben Tempel bestimmten dekorativen Statuen von der Hand des Timotheos 58,3 (Fig. 473) in diesem einen Anhänger der jüngeren, an der Brüstung des Niketempels (Fig. 461) bewährten Richtung erkennen lassen. Einen ganz ähnlichen Stil verrät eine oft wiederholte Statue der Leda, die den Schwan 58,4 schützend bei sich aufnimmt. Auch eine Artemis des Timotheos ist uns noch kenntlich (Fig. 492); sie zeigt denselben feinen Sinn für Stellung und Gewandung. Neben diesen attischen oder attisch geschulten Künstlern war endlich Skopas (S. 266) in durchaus selbständiger Richtung tätig; von ihm wird unten im Zusammenhange die Rede sein.

473. Nereide vom Asklepiostempel bei Epidauros. Athen.

Sikyonische Malerei. Zu Anfang des 4. Jahrhunderts tat sich in Sikyon eine neue Malerschule, die sikyonische, auf, die in manchen Dingen dem dortigen Betriebe der Bildgießerei verwandt war. Eine Folge tüchtiger Schulhäupter, Eupompos, Pamphilos von Amphipolis, Melanthios, legte das Hauptgewicht auf das Lehrbare in der Kunst und begründete so eine Kunstschule mit zwölfjähriger Lehrzeit, die auch von Fremden wie Apelles aufgesucht ward und einen lange nachwirkenden Ruf methodischer, alle Reizmittel verschmähender „Idealmalerei" (Chrestographie) behauptete. Es erscheint bedeutsam, daß nur wenige einzelne

474. Sieger mit Palme. Wandmalerei im Casino Rospigliosi, Rom. (Turnbull.)

Bilder von ihnen bekannt sind, so von Eupompos ein Sieger mit der Palme (vgl. Fig. 474), an polykletische Bestrebungen erinnernd. Pamphilos, anscheinend das bedeutendste Schulhaupt, malte Familienbilder, Schlachten (bei Phleius 367), Odysseus auf dem Floß; Melanthios wirkte auch als theoretischer Schriftsteller. Eigentümlicher tritt aus der Zahl der Genossen Pamphilos' Schüler **Pausias** von Sikyon heraus, schon dadurch, daß er zu den Begründern einer neuen Technik, der **enkaustischen Malerei**, gehört, welche die erweichten Wachsfarben mit einer Spachtel auf die Tafel strich und das Ganze mit einem Glühstift überging. Wachsfarben waren freilich schon längst in der Marmor- und Dekorationsmalerei üblich (Fig. 321), aber die Farben waren bisher nur mit dem Pinsel auf den Grund gestrichen worden; durch die neue Behandlung ward die Technik wesentlich vervollkommnet. Eine glänzendere und farbenprächtigere Wirkung und vor allem größere Haltbarkeit lohnten das mühsame Verfahren, das eben um seiner Langwierigkeit willen die Temperamalerei durchaus nicht verdrängte. Die Bilder waren meistens klein; ein großes Stieropfer von Pausias, wo der Stier trotz seiner schwarzen Farbe in voller Verkürzung plastisch wirkte (vgl. das Pferd in Fig. 559), zeigte die Leistungsfähigkeit der neuen Technik. An einem anderen seiner Bilder ward das durchsichtige Glas einer Trinkschale bewundert. Blumenstücke und das Bildnis des durch Goethes Gedicht verherrlichten Blumenmädchens Glykera bezeichnen eine andere Seite von Pausias' Kunst, die sich in späterer Zeit reicher entwickeln sollte. Eine Anzahl von Schülern (**Aristolaos**, **Nikophanes**, **Sokrates**, **Thales**) bezeugt seine Lehrgabe.

Attische Malerei. Neben der sikyonischen Schule ging die **attische** Malerei her, so genannt, obschon ihre Hauptvertreter nicht Athener waren. Sie knüpfte an die in Athen selbst groß gewordene ionische Malerei an; hatte doch **Timanthes** von Kythnos mit Parrasios auf gleichem Felde gewetteifert (S. 253). Ihr eigentliches Haupt war **Aristeides** von Theben, der mit seinem Zeitgenossen Pausias den Ruhm eines Erfinders der Enkaustik teilte. Er war ebenfalls Zeitgenosse des Skopas, der das Pathos in die Plastik einführte. Im malerischen Reiz konnte er es mit Apelles nicht aufnehmen; er wirkte mehr durch den Ausdruck. Sein Hauptgebiet waren pathetische Stoffe, in denen er die psychologische Richtung eines Parrasios und Timanthes ins Pathologische steigerte; so in dem von Alexander dem Großen hochgeschätzten Bild einer eroberten Stadt, in der eine zum Tode verwundete Frau fürchtete, ihr herankriechendes Kind möchte mit der Milch den Tod trinken. Ein Kranker, ein flehentlich Bittender werden genannt; ein Dionysos (mit Ariadne?) ward bei der Eroberung von Korinth von Attalos mit 100 Talenten bezahlt. Eine große Perserschlacht (wir wissen nicht, welche) mit hundert Figuren gab das Zeichen zu den in dieser Schule besonders beliebten Schlachtbildern (vgl. oben Pamphilos). So ward von Aristeides' Schüler **Euphranor** vom Isthmos, einem überaus vielseitigen Künstler (S. 266), ein Reitertreffen zwischen Athenern und Thebanern bei Mantineia (362) in lebendiger Schilderung des Zusammenpralls dargestellt; es gehörte zu drei Gemälden, die nach Art der „bunten Halle" (S. 204) die Halle des Zeus Eleutherios am athenischen Markte schmückten: eines der wenigen Beispiele eines öffentlichen derartigen Auftrages in dieser Zeit.

Sein Schulgenosse **Nikomachos**, des obengenannten Aristeides Sohn, zeichnete sich mehr durch flotte Leichtigkeit der Mache aus, die sich bis zur Schnellmalerei steigerte und in vollendeter Technik und schwungvoller Komposition ihre Ergänzung fand. Die Darstellung einer Nike, die ein Viergespann emporleitet, scheint noch in späteren Nachbildungen nachzuklingen (Fig. 475). Nikomachos ward nicht bloß von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt, sondern erhielt auch seinen festen Platz in der Kunstgeschichte: sein höchstes Lob war, wegen seiner Kraft, Anmut und vor allem seiner natürlichen Leichtigkeit mit Homer verglichen zu werden. Die Schule setzte sich in ungeschwächter Bedeutung durch das ganze 4. Jahrhundert fort (s. u.).

475. Nike mit Viergespann. Blacassche Gemme. Brit. Museum.

Außer dem Schulverbande stand **Kydias**, ein Landsmann des Timanthes von der Insel Kythnos. Sein Argonautengemälde ward vom Redner Hortensius für 144000 Sesterzen (25000 Mark) erworben. Sollte darauf das schönste der erhaltenen Argonautenbilder, die Graffitzeichnung der sog. Ficoronischen Cista (Fig. 476), deren Urbild in das 4. Jahrhundert weist, zurückgehen? Polydeukes' Sieg über den Barbaren Amykos, der den Argonauten das Schöpfen aus der Quelle verboten hatte, dann in der Mitte die gelandete Argo, endlich das Satyrspiel an der Quelle, wo der feiste Silen es dem gegen einen gefüllten Schlauch boxenden Argonauten nachmachen will, geben eine ebenso fein komponierte wie meisterhaft gezeichnete Szenenfolge wieder. Gewisse Einzelheiten offenbaren bei dem Meister eine Ortskenntnis des Bosporos, wie sie bei einem Kythnier leicht erklärlich wäre.

90,3

Bebryker. Windgott. Polydeukes. Amykos. Athena. Jason. Bebryker. Die Argo. Korykomachie. Silen. Argonaute.

476. Die Hauptszenen der Ficoronischen Erzcista. Rom. (Braun.)

477. Lysikratesdenkmal zu Athen (ergänzt).

478. Mittelstück vom Friese des Lysikratesdenkmals. Athen.

Gegenüber dem blühenden Betriebe der großen Malerei gerät die Tonmalerei völlig in das Hintertreffen. Ein gewisser Sinn für Zierlichkeit und flotte Leichtigkeit ist auch ihr eigen, er artet aber leicht in Flüchtigkeit aus. Bacchische Szenen, Erotik, Genredarstellungen sind am beliebtesten. Daneben gehen archaistische Absonderlichkeiten her, wie die immer geschmackloseren Versuche das alte Bild der Stadtgöttin auf den panathenäischen Vasen reicher herauszustaffieren (Fig. 320c). So ging die attische Vasenmalerei ihrem Ende entgegen, während sie in Unteritalien noch einmal neubelebt ward (S. 284 ff.).

Attische Architektur und Plastik. Auf dem Gebiete der Baukunst und der Bildhauerei zeigt es sich am deutlichsten, wie völlig sich in Athen seit dem unglücklichen Ausgange des großen Krieges die Verhältnisse geändert hatten. In der öffentlichen Architektur herrschte fast ausschließlich der Nutzbau: Mauerbauten, Schiffshäuser, Philons Arsenal im Peiräeus; 20,1—4 dazu das von Lykurg vollendete steinerne Theater (Fig. 388, 12). Dafür begannen die früher unscheinbaren Privathäuser größere Pracht zu entfalten. Schon Sokrates hatte die Wandmalereien und Teppiche in den Häusern gerügt; die Häuser Konons, Phokions, Chabrias' traten auch äußerlich anspruchsvoller auf, und wenn sie auch keinen Vergleich mit den Palastbauten eines Dionysios in Syrakus aushalten konnten, so überstrahlten doch die Häuser der Reichen zu Demosthenes' Zeit die Bauten des Staates. Von der zierlichen Pracht privater Denkmäler unmittelbar nach dem Unglück von Chäroneia zeugt das Denkmal des Lysikrates (Fig. 477), das einen lyrischen Sieg vom Jahre 334 durch Aufstellung des gewonnenen Dreifußes auf hoher Basis verewigen sollte. Hier zieht der korinthische Stil seine feinsten Saiten auf, sowohl in der schlanken Komposition des ganzen Bauwerkes, wie in den eleganten Kapitellen (Fig. 244) und dem reizvollen Unterbau des Dreifußes. Auch die Skulptur erhielt ihren Anteil in dem 58,1 ringsum laufenden Friese (Fig. 478). Tyrrenische Seeräuber, die Dionysos fangen wollten, werden auf sein Geheiß von Satyrn gezüchtigt und in Delphine verwandelt. Während in der Mitte des Frieses der jugendliche Gott, behaglich gelagert, mit dem Panther tändelt, vollziehen die Satyrn mit Baumästen und Fackeln die Strafe an den Räubern, von denen einzelne bereits die Verwandlung in Delphine zeigen. Der Fries ist mit einem Anfluge von Humor komponiert und in ganz leichtem Relief ausgeführt. Seine einzelnen Motive sind zum Teil anderswoher entlehnt, so z. B. die eine geschlossene Gruppe rechts von der bekannten Ringer- 69,6 gruppe der Florentiner Tribuna, in der die kunstreiche Verschlingung der Leiber das Interesse des Beschauers fesselt und die Möglichkeit eines Umschlages seine Spannung steigert.

Auch die Plastik steht nicht mehr, wie in der Periode Kimons und Perikles', hauptsächlich im öffentlichen Dienste: die Kunstliebe reicher Privatleute tritt bei der Bestellung der Werke stärker in den Vordergrund und übt auf die Wahl der Gegenstände wie auf die formelle Behandlung mannigfachen Einfluß. Die Grabmäler, zuerst noch einfach, wie das schöne Denk- 54,1 mal des Ritters Dexileos von 394 beweist, werden allmählich anspruchsvoller; die Reliefplatten weichen kapellenartigen Bauten, in denen die Gestalten fast die Grenzen des Reliefs überschreiten, aber auch den stillen Frieden der älteren Werke gegen ein selbstbewußteres Auftreten aufgeben. Die Götterideale erfahren eine wesentliche Wandlung. Den ernst erhabenen Gestalten des Olymps, Zeus, Hera, Athena, werden die anmutigen, heiteren, empfindungsreichen, bis zur Leidenschaft bewegten jüngeren, z. T. erst jetzt völlig verjüngten Götter, Aphrodite und Eros, Apollon und Dionysos, vorgezogen. Die Vorliebe für die Schilderung reichen individuellen Lebens und das Auge fesselnder Formenreize entfernt notwendig immer weiter von der architektonischen Gemessenheit, an der schon die Werke aus der Zeit des großen Krieges gerüttelt hatten. Die Skulptur beginnt sich, ganz wie die Tafelmalerei, innerlich von ihrer architektonischen Grundlage loszulösen und in den allmählich bis zur Virtuosität ausgebildeten plastischen Ausdrucksmitteln die Hauptwirkung zu suchen. Dabei regt die Philosophie zur Vertiefung des psychologischen Ausdrucks, die Rhetorik zu stärkerer Betonung wirksamer Effekte an.

Nach zwei Seiten sehen wir zunächst die Plastik sich wenden, nach der realistischen und nach der idealen. Dort begegnen wir dem naturalistischen „Menschenbildner" Demetrios von Alopeke, Sokrates' Gaugenossen, der in seinen ehernen Bildnisstatuen, unbekümmert um Schönheit, mit starken Mitteln nach möglichster Ähnlichkeit, so wie die Menschen leibten und lebten, strebte. Sein runzeliger Feldherr Pellichos, mit seinem Schmerbauch und wehenden Barte,

479. König Archidamos II. von Sparta. (Bernoulli.)

480. Platon („Zenon"). Vatikan.

481. Theseus. Marmor.
Ince Blundell Hall.

482. Eirene mit dem Plutoskinde. (Ergänzt.)
Nach Kephisodot d. ä. München.

oder die alte Lysimache, die 64 Jahre lang das Priesteramt der Burggöttin versehen und vier Geschlechter von Nachkommen erblickt hatte, waren dankbare Vorwürfe für diesen antiken Tenner. 62,3 Manche Bildnisse dieser Zeit (Fig. 479) geben uns ein Bild von der Art des Demetrios. Der Realismus im Porträt war übrigens zum Teil in einer Wandelung politischer Sitte begründet. Der seit Beginn des 4. Jahrhunderts aufgekommene Brauch Lebenden Statuen zu errichten zwang zu einer realistischeren Darstellungsweise, als deren Hauptvertreter neben Demetrios Silanion erscheint. Dem fast zum Typus sich verflüchtigenden Idealporträt (Fig. 422) gegenüber war die Beschränkung auf Wiedergabe der Wirklichkeit heilsam. Von Silanion ist das Bildnis Platons (Fig. 480) noch nachweisbar, das er im Auftrag eines begeisterten Schülers, Mithradates von Kios, für die Akademie geschaffen hatte. Es ist wahrscheinlich nach dem Leben (vor 367) gemacht und verrät eine treue, unmittelbare, nach keiner Art von Idealisierung strebende Lebenswahrheit, daher die Züge den Ansprüchen, die man an den idealsten aller Philosophen stellen möchte, wenig entsprechen. Einer ähnlichen Richtung gehören noch manche andere Bild- 62.1. 3. 8 nisse namentlich aus literarischem Kreise an (Sappho, Korinna, Thukydides); in der Statue des aus Platons „Gastmahl" bekannten immer aufgeregten Apollodoros hatte Silanion den Typus der Leidenschaftlichkeit geschildert. Auch Silanions Erzstatue der schlafenden Jokaste, deren Totenblässe durch einen Silberzusatz in den Wangen bezeichnet war, zeugt von realistischem Sinn. Dagegen scheinen Heroenstatuen des Meisters eine idealere Behandlungsweise zu verraten, wenigstens wenn sein Theseus mit Recht in einer schönen Statue (Fig. 481) wiedererkannt worden ist. Dies steht freilich nicht fest: in der Leichtigkeit des Standes deutet die Statue schon auf Lysipp voraus.

Die idealeren Überlieferungen der Schule des Phidias wirken fort in dem älteren Kephisodotos, wahrscheinlich dem Sohne des älteren (S. 242), Vater des jüngeren Praxiteles. Münzbilder beweisen, daß eine in München bewahrte Statue seine Eirene, die Göttin des Friedens, mit dem kleinen Reichtumsgotte (Plutos) auf dem Arme darstellt: die Gruppe verkörpert Hoffnungen, wie sie sich etwa an den Frieden mit Sparta (374) knüpften. Eirene hält in der Rechten das Zepter, Plutos legt die Linke an ein Füllhorn (Fig. 482). Stand und Gewandung halten so sehr die alte Weise fest, daß man versucht ist die Statue in die Zeit der unmittelbaren phidiasschen Nachwirkung hinaufzurücken, aber die feinere seelische Durchbildung, die weichere Empfindung im Antlitz der Göttin und in ihrem Verhältnis zum Pflegling finden erst in den Grabreliefs dieser Zeit ihresgleichen und sichern der schönen Statue ihren Platz auf dem Übergange von der älteren zur jüngeren Weise. Ein anderer Zeitgenosse, Polykles, tritt der letzteren näher in seinem berühmten stehenden Hermaphroditen, der in einer Berliner Statue noch nachweisbar ist. Hier begegnen wir bereits praxitelischen Anklängen.

In dieselbe Zeit, etwa zwischen 380 und 350, gehört auch der erst neuerdings für die Kunstgeschichte wiedergewonnene jüngere Kalamis (vgl. S. 199), der einzige Künstler dieses Namens den Plinius kennt. Vielleicht ein Böoter von Geburt, war er meistens in Athen tätig, arbeitete aber auch für andere Stätten. Seine Vier- und Zweigespanne ernteten um der lebendigen Rosse willen hohen Ruhm; für eines seiner Viergespanne schuf kein Geringerer als Praxiteles den Lenker. Eine Anzahl jugendlicher Götter (Hermes mit dem Widder auf den Schultern und Dionysos in Tanagra, Asklepios von Gold und Elfenbein in Sikyon, vielleicht der Apollon Alexikakos in Athen) entsprachen dem Zuge der Zeit nach Verjüngung der Götter, besonderes Lob aber erhielten Kalamis' weibliche Gestalten. Eine hochgepriesene Alkmene und eine Hermione, berühmte Heroinen, standen in Delphi, eine Athena Nike in Olympia, eine Aphrodite auf der athenischen Burg; die Gruppe der drei Eumeniden für das athenische Heiligtum war sein und Skopas' (S. 269) gemeinsames Werk. An seiner verschleierten Sosandra, anscheinend

einer Bildnisstatue, die auf der Akropolis stand, pries man die ehrbare Gewandung und den sittigen Ausdruck neben fein abgewogener Bewegung, ein Beleg für Kalamis' Sinn für feine Grazie. Endlich erwarb er sich auch Ruhm als Ziseleur. Dieser vielseitige Künstler bildete auch Schule. Sein Schüler Praxias von Athen, der gleich dem Lehrer Göttinnen und Porträtstatuen schuf, erhielt den ehrenvollen Auftrag den neuen Apollontempel in Delphi (nach 373, s. S. 170) mit Giebelgruppen zu schmücken. Er arbeitete für den Ostgiebel Apollon mit Leto und Artemis inmitten des Musenchores, starb aber darüber hin, so daß Androsthenes das Werk vollenden und für den Westgiebel Dionysos mit der Schar seiner schwärmenden Genossinnen bilden mußte. Es sind für lange Zeit die letzten Giebelgruppen, von denen wir hören.

Leider ist es noch nicht gelungen, von einem höchst bedeutenden und vielseitigen Künstler dieser Zeit ein sicheres Bild zu gewinnen, von Euphranor, der als Isthmier eine Zwischenstellung zwischen Athen und dem Peloponnes einnahm. Seine Bedeutung erhellt schon daraus, daß er, obschon nicht Athener, in dieser lahmen Zeit zu öffentlichen Arbeiten verwendet ward. Als Maler schmückte er, wie wir sahen (S. 260), die Halle des Zeus Eleutherios am Markt; als Bildgießer ward er nicht minder hochgeschätzt, und auch hier befanden sich einige Hauptwerke, wie der Apollon Patroos, in Athen. Ein hervorragender Darsteller von Göttern und Heroen, arbeitete er zugleich auch Bildnisse (Philipp, Alexander). Sein „Bonus Eventus" (Agathodämon) scheint (Fig. 483) polykletische Tradition zu verraten; ebenso weist ein auf halbem Wege stehen gebliebener Versuch die polykletischen Proportionen leichter zu gestalten auf die überkommenen Bestrebungen der sikyonischen Schule hin, die eben damals Lysippos von neuem aufnahm. Manche möchten seinen Paris in der Statue Fig. 472 wiederfinden, doch stimmt dieser nicht mit der Angabe überein, daß die Körper bei ihm schlank, Köpfe und Extremitäten schwer gebildet waren. Immer hat Euphranor bei den antiken Kunsthistorikern seine Stelle in der Reihe der großen Künstler erhalten: man rühmte, wie er allen Aufgaben und Kunstgattungen gleich gerecht geworden sei.

483. Bonus Eventus. Carneol. Brit. Mus. (Furtwängler.)

Skopas. In noch bedeutenderem Maß als Euphranor sollte Skopas auf die Vereinigung peloponnesischer und ionisch-attischer Kunstweise hinwirken. Er stammte von der Marmorinsel Paros und war vermutlich der Sohn eines Aristandros, der nach dem Niedergang Athens seine Kunst in den Dienst Spartas gestellt und als Weihgeschenk für Ägospotamoi einen Dreifuß für das spartanische Amykläon (S. 145) gearbeitet hatte. Skopas muß sich früh ausgezeichnet haben, da er schon in jungen Jahren den Auftrag erhielt, in dem damals noch mit Sparta verbündeten Tegea den 395 abgebrannten Tempel der Athena Alea neu zu bauen und mit Skulpturen zu schmücken. Zeigte nun auch der Tempelbau in Tegea Skopas als sehr selbständigen Architekten (S. 257), so lag doch seine eigentliche Bedeutung auf dem Gebiete der Plastik. Da er im Peloponnes aufgewachsen war, zeigen sich in ihm deutliche Einwirkungen polykletischer Schulung; aber schon daß er nur ausnahmsweise in Erz, sonst immer, der Parier, in Marmor arbeitete, löst ihn aus dem Zusammenhange der Schule. Vollends bekunden die spärlichen Überbleibsel seiner Giebelgruppen vom Tempel in Tegea einen eigentümlichen Geist. Ihre Gegenstände, im Osten die ganz symmetrisch komponierte, durch eingestreute Einzelgruppen belebte kalydonische Eberjagd, in der die Tegeatin Atalante sich hervortat, im Westen den Kampf des Tegeaten Telephos mit Achill am Kaïkos, kennen wir durch Pausanias' Beschreibung. Das Fragment eines Eberkopfes und zwei jugendliche Köpfe (Fig. 484 a. b), die schmerzvoll aufblickend, mit stark gewölbten Stirnbuckeln, tiefliegenden Augen, kräftigem Kinne, gut zu den Angaben über die Kunstweise des Skopas stimmen, sind alles, was sich zunächst davon fand; es 57,10

a

b

484. Aus den Giebelgruppen des Athenatempels von Tegea. Marmor. Athen.

485. Atalante aus dem Ostgiebel von Tegea.

486. Aphrodite Pandemos. Eherne Spiegelkapsel. Paris. (Mon. Piot.)

487. Heraklesherme. Marmor. Brit. Mus. (Röm. Mitt.)

488. Weiblicher Kopf. Marmor. Athen.

489. Meleagroskopf. Marmor. Rom, Villa Medici.

490. Rasende Mänade, nach Skopas. Marmorstatuette. Dresden.

491. Von einem Apollon Kitharodos (als Ceres ergänzt). Marmor. Florenz.

genügte aber um seinen Stil genauer kennen zu lernen und in einer Reihe anderer Werke wiederzufinden. Neben kräftiger, fast etwas derber Formgebung berührt uns neu in den Köpfen, die bisher hinter den Körpern zurückzubleiben pflegten, der Ausdruck energischen, atmenden Lebens und die Neigung zu pathetischem Ausdruck. Hierin trifft Skopas mit der gleichzeitigen Malerei des Aristeides von Theben (S. 260) zusammen. Diese Züge fehlen in der erst neuerdings gefundenen Atalante (Fig. 485), bei der freilich die Zugehörigkeit des Kopfes nicht ganz feststeht; die Lebhaftigkeit der Bewegung und die Gewandbehandlung (vgl. Fig. 491) stimmen sonst zu Skopas' Art. Eine große Anzahl von Götterbildern, denen Skopas fast ausschließlich seine Kunst widmete, befand sich im Peloponnes, z. B. in Elis die auf sprengendem Bock reitende Aphrodite Pandemos, sein einziges Erzwerk (Fig. 486), in Gortys ein jugendlicher Asklepios, in Sikyon ein Herakles, zu dem man eine Heraklesherme mit unverkennbar skopasischen Zügen vergleichen kann (Fig. 487).

Diese seine Kunstweise übertrug Skopas, der an der künstlerischen Ausschmückung der Epameinondasstädte (S. 258) nicht mehr beteiligt war, etwa in den sechziger Jahren nach Attika, wo er sie verfeinert, vergeistigt zu haben scheint. Ein herrlicher weiblicher Kopf, unter der Akropolis gefunden (Fig. 488), und berühmte Meleagrosstatuen zeigen seinen fertigen Stil 57,5.6 (Fig. 489), der sich auf attischen Grabreliefs wiederfindet. Allerdings wird der pathetische Blick ins Weite auch zur Manier. Als Gipfel von Skopas' pathetischer, den Marmor beseelender Kunst wird eine rasende Bacchantin mit zerrissenem Zicklein gerühmt; eine Nachbildung der enthusiastisch bewegten Gestalt ist jüngst in einem kleinen Dresdner Torso wiedergefunden worden (Fig. 490). Ein vielbewundertes Tempelbild schuf Skopas in dem Apollon von Rhamnus, der später mit einer Leto des jüngeren Kephisodot (S. 265) und einer Artemis von Timotheos (S. 259) in den palatinischen Tempel des Augustus übertragen ward. Diese palatinische Gruppe stellt eine Basis in Sorrent dar (Fig. 492), die es gestattet hat die untere Hälfte des Apollon in einer als Ceres ergänzten Statue (Fig. 491) wiederzuerkennen. Apollon steht ruhig da im langen Gewande des Kitharöden, mit der Kithara im Arm; ein Vergleich mit ähnlichen Gestalten der phidiasschen Zeit (Fig. 417 f.) zeigt, wie bei gleichem Bewegungsmotiv feinere Gliederung und individuelleres Leben die ganze Faltengebung beherrscht. Mit einer nackten Aphrodite (vielleicht dem Urbilde der Aphrodite von Melos?) wagte er zuerst einen Schritt, den Praxiteles mit größerem Erfolge tat. Fein unterscheidende Zusammenstellungen, wie Eros, Himeros und Pothos (Liebe, Sehnsucht, Verlangen), oder eine Doppelherme (vermutlich zwei Gestaltungen desselben oder verwandter Wesen) erinnern an die damals beliebten philosophischen Distinktionen. Andrerseits deutet die Zutat zweier großer Kandelaber neben einer thronenden Hestia auf den Geschmack der Folgezeit für dergleichen Prachtgerät voraus. Endlich erschloß eine außerordentlich figurenreiche Gruppe, ein Werk reichster Phantasie, das wahrscheinlich die Überführung Achills nach der Insel der Seligen darstellte, den ganzen Kreis pathetisch erregter, schwärmender Seewesen und führte jene Mischgestalten wie Hippokampen, Seestiere usw. in den Kreis der Kunst ein: dionysischer Schwung mit der Poesie des Meeres vermählt! So hat Skopas nach den verschiedensten Seiten hin die geistigen Strömungen seiner Zeit verkörpert

Artemis. Apollon. Sibylle. Leto.
492. Von einer Marmorbasis in Sorrent. (Gerhard.)

und reiche Anregungen ausgestreut. Von seiner bewegteren, ausdrucksvolleren Art ist sogar etwas in die Münzen der Zeit übergegangen, die darüber gelegentlich die dem Münzbilde gesteckten Grenzen überschreiten und das Profilbild in eine Vorderansicht verwandeln (Fig. 493). Kein Wunder, wenn einem so eigenartigen Meister athenische Schüler sich anschlossen wie der hochbegabte Leochares, der schon um 367 als vielversprechender junger Künstler galt. Dieser, ebenso wie Timotheos (S. 259) und der junge Bryaxis, vermutlich ein Karer von Geburt, begleiteten Skopas auch nach Kleinasien, wo ihrer eine hochbedeutende Aufgabe harrte.

493. Kopf Apollons und Fackel, Münze von Amphipolis, vor 358. (Head.)

Kleinasiatische Bauten. Während der dorische Stil in seiner Heimat eintrocknete und der verarmte attische Staat den Architekten keine bedeutenden Aufgaben mehr stellte, bot das reiche Kleinasien Gelegenheit zu mannigfacher Entfaltung des ionischen Stils. Der Neubau des 492 von den Persern zerstörten kolossalen Didymäon unweit Milet ward freilich erst begonnen und nur langsam gefördert (S. 288 f.), ein großartiger Prachtbau dagegen war das Artemision in Ephesos, das Cheirokrates nach dem herostratischen Brande von 356 prächtiger wieder aufführte. Der Tempel, ein Dipteros, war von zehn Stufen umgeben; er war gleich breit und nur wenig kürzer als das Didymäon, bei acht Säulen in der Front, die bei der Größe der Verhältnisse mächtig wirkten. Über die innere Einrichtung steht nicht viel mehr fest als daß die Cella 21 $^1/_3$ m breit war. Eine Decke von Zederbalken, Türen von Zypressenholz werden gerühmt. An 36 Säulen, deren Verteilung verschieden versucht wird (Fig. 494), ward das alte Motiv des Reliefschmuckes (Fig. 267) wieder aufgenommen (Fig. 495); an einer von ihnen rührte das Relief von Skopas her (vgl. unten S. 280). Endlich begann ein von Praxiteles mit reichem Bildwerk versehener Prachtaltar vor dem Tempel eine folgenreiche Neuerung, deren Glanzstück der Zeusaltar von Pergamon werden sollte (Fig. 684). Große lange Altäre waren freilich längst im Westen üblich (vgl. Fig. 249 f. u. 364), aber sie entbehrten bildnerischen Schmuckes. Vielleicht noch mehr als die Großartigkeit der Anlage verschaffte all dieser reiche Schmuck dem Tempel einen Platz unter den Weltwundern. 18,7

Kleinasien bildete auch die bisher nur selten (Fig. 253. 300.) vorkommende Form des Pseudodipteros aus. Zwei Pseudodipteroi dieser Zeit sind der Tempel von Messa auf Lesbos (Fig. 242) und das Smintheion, der Tempel des Apollon Smintheus in der Troas, für den Skopas das Tempelbild schuf; es zeigte den Gott, wie er sich aufmerksam über einen Stein vorbeugt um der Feldmaus (Sminthos) aufzulauern (Fig. 496), ein lebendiges Genrebild. Beide auf altäolischem Gebiete belegenen Tempel sind verhältnismäßig kurz (8×14 Säulen), aber während der Tempel von Messa sonst eine normale Anlage und ionische Säulenbasen aufweist, bietet das Smintheion, das allerdings spätere Umbauten erfahren hat, außer attischen Basen und einer Querreihe von Säulen vor dem Pronaos (vgl. Fig. 248), anscheinend auch die Eigentümlichkeit, daß der Tempel nur an der Front durch eine breite Freitreppe von zehn Stufen zugänglich war (vgl. Fig. 583). Gegenüber allen diesen Besonderheiten kehrte der von Pytheos erbaute, 334 von Alexander dem Großen geweihte Tempel der Athena Polias in Priene (Fig. 527) zu einfacherer Gestalt zurück. Seine Formen gelten als mustergültig (Fig. 230. 235); im Fehlen des Frieses ist vielleicht ein altertümlicher Zug bewahrt (S. 119). 18,2

494. Vom Artemision in Epheios.
Nach Murray. (Cat. Sculpt. Br. Mus.)

495. Säule vom Artemistempel zu Ephesos.

Eine reiche Ausbildung fand im südlichen Kleinasien der Gräberbau, in starkem Gegensatze gegen die maßvoll einfachen Grabformen Attikas. In Lykien bewahrten die Gräber des Merehi und Pajava (S. 74) eine althergebrachte zweistöckige Form mit schwerem Dach (Fig. 167 a. 169 rechts. 460). Die Grabkammer und das gewölbte Dach nebst seinem oberen Kamm waren reliefgeschmückt. Das Nereidenmonument von Xanthos (Fig. 143) hatte bereits einen regelrechten Grabtempel auf eine hohe Basis gesetzt. Das Kenotaphion bei Knidos, zum Andenken an Konons Seesieg von 394 über der Küste errichtet, gab die in Karien übliche Form wieder: auf massivem Sockel stand ein geschlossenes Gebäude, von dorischen Halbsäulen umgeben, und darüber erhob sich eine Stufenpyramide, auf der ein gewaltiger ruhender Löwe von pentelischem Marmor, ein Werk attischen Meißels (jetzt im Britischen Museum), Wache hielt. Dieses attische Werk in Karien fand politisch seine Ergänzung im Heiligtum der Aphrodite Euploia, das Konon im Peiräeus errichtete. Denselben karischen Typus wie das knidische Grab, nur reicher ausgestattet, bewahrte das Mausoleum in Halikarnaß.

54,3. 4

496. Apollon Smintheus.
Münze von Alexandreia. Troas.
(Overbeck.)

497. Das Mausoleum zu Halikarnassos. (Nach Fr. Adler.)

Das Mausoleum. Der persische Satrap von Karien, König Mausolos, hatte die Residenz seines Landes von Mylasa nach Halikarnassos verlegt, wo angeblich Königin Artemisia ihrem Bruder und Gatten nach dessen Tode (353 v. Chr.) gemäß orientalischer Sitte ein Prachtdenkmal errichtete (Fig. 497); vielleicht hatte schon der König selbst den Bau begonnen. Eine mächtige quadratische Basis mit einer säulenumringten Kammer darauf umschloß das Grab, aber statt eines Daches erhob sich über dem Säulenbau auch hier eine gewaltige Stufenpyramide, von einer Quadriga bekrönt. Der 46 Meter hohe Bau, der mit den Pyramiden wetteifern sollte, war eine Schöpfung des oben (S. 270) genannten, auch als Theoretiker gerühmten Pytheos (oder Pythis) und des Satyros. Die ionische Ordnung (Fig. 241) ist darin musterhaft behandelt. Die mehrstöckige Anlage, zu solcher Höhe emporgeführt, war schon allein geeignet dem Mausoleum als „in freier Luft schwebendem" Bau seinen Weltruhm zu verschaffen. 18,5 18,4

Dieses Werk mit Skulpturen zu schmücken ward Skopas mit seinen Genossen (S. 270) berufen. Während die krönende Quadriga mit den etwa 4 m hohen, porträtmäßig aufgefaßten Statuen des Mausolos (Fig. 498) und seiner Gemahlin in reicher Gewandung dem Pytheos als Aufgabe zufiel, schufen jene attischen Bildhauer den sonstigen überaus umfangreichen plastischen Schmuck. Er umfaßte vor allem zahlreiche Rundwerke, Menschen und Tiere (besonders bewunderungswürdig ist die Kolossalstatue eines persisch gekleideten Reiters, Fig. 499, vielleicht von Bryaxis), sodann die Reliefs, die ähnlich wie am Nereidendenkmal (Fig. 443) 59,6 59,4

499. Torso eines Reiters vom Mausoleum. Brit. Museum. (Bruckmann.)

498. Mausolos. Marmor. Brit. Museum.

500. Oberteil eines Wagenlenkers vom Mausoleum. Brit. Museum.

501. Vom Friese des Mausoleums. Brit. Museum.

als Friese den Unterbau und den tempelartigen Aufbau umspannten. Zahlreiche Reste, vorwiegend Amazonenkämpfe (Fig. 501), zum Teil auch ein Wagenrennen (Fig. 500) darstellend, sind in das Britische Museum gekommen. Die Amazonen, einzelne unter ihnen zur Erhöhung des sinnlichen Reizes in geschlitzten Gewändern (vgl. Fig. 491), kämpfen bald zu Roß bald zu Fuß, und zeichnen sich ebenso wie ihre Gegner durch die größte Mannigfaltigkeit der Bewegungen aus. Sie entsenden rückwärts auf dem Pferde sitzend den Pfeil, greifen an, weichen aus, decken sich mit dem Schilde, stürzen verwundet und besiegt zu Boden. Die einzelnen Gestalten, mit anatomischer Meisterschaft ausgeführt und in hohem, oft unterschnittenem Relief gehalten, atmen in Bewegung und Ausdruck ein im höchsten Maße leidenschaftlich erregtes Leben. Die Komposition zerfällt bald in kleine Gruppen von zwei und drei Personen, bald in größere, symmetrisch aufgebaute Abteilungen. Unterschiede in Komposition und künstlerischer Behandlung sind deutlich vorhanden, und es ist danach der Versuch gemacht worden den Anteil der verschiedenen Künstler zu bestimmen, die sich in die vier Seiten des Denkmals geteilt hatten; Skopas und Leochares hatten Osten und Westen, Timotheos und Bryaxis Süden und Norden übernommen. Einige der schönsten Platten (Fig. 501) weist der Fundort auf der Ostseite dem Skopas zu; ein paar andere, kaum minder schöne, etwas gehaltenere, dürften eher auf Leochares als auf Bryaxis zurückgehen. Das Mausoleum ward nicht am wenigsten um seiner Skulpturen willen unter die sieben Weltwunder gezählt; es war das erstemal, daß die vollendete griechische Kunst sich in den Dienst fremder Monarchen stellte. Daß Skopas nebenher auch am ephesischen Tempel und für das Smintheion in der Troas tätig war, ward bereits bemerkt (S. 270); auch für den Mysterientempel in Samothrake arbeitete er eine Gruppe.

59,1 ff.

502. Satyr als Weinschenk. Marmor. Dresden.

Praxiteles. Um die Zeit, da Skopas sich in Attika aufhielt, vertrat dort die heimische Kunst Praxiteles, vermutlich ein Sohn Kephisodots (S. 265) und Enkel des älteren Praxiteles (S. 242). Dieser Zeitgenosse des Demosthenes ist der Künstler, in dem die attische Plastik des 4. Jahrhunderts ihren reinsten Ausdruck gefunden hat. Die ungünstigen Verhältnisse der Heimat spiegeln sich darin wieder, daß seine meisten und berühmtesten Werke für die Fremde geschaffen, von den athenischen mit Sicherheit nur eines (die brauronische Artemis, um 346) für einen öffentlichen Bau bestimmt war. Sein Lieblingsmaterial war der Marmor, obschon er auch das Erz nicht verschmähte. Größere Kompositionen mied er, seine Stärke lag in Einzelfiguren oder kleinen geschlossenen Gruppen.

56,4

Man glaubt in einigen einander ähnlichen Jünglingsbildern mit leichtem Stande (Satyr als Weinschenk, Fig. 502, palatinischer Eros, elginscher Apollon) Vorstufen, von älteren Vorbildern beeinflußt, unterscheiden zu können, ehe der Künstler den ihm eigentümlichen Stil ausgebildet hatte. Die Grazie, die Praxiteles vor allen Künstlern seinen jugendlichen Gestalten einzuhauchen verstand, wird am besten durch die Erzstatue des Apollon Sauroktónos, des Eidechsentöters (Fig. 503), vermutlich auch ein frühes Werk, versinnlicht. Der hinter einem Baumstamme halbversteckte Jüngling lauert auf die schnell vorbeihuschende Eidechse, anscheinend um sie mit dem in der Rechten bereit gehaltenen Pfeile zu töten. Verwandte, doch erheblich

55,6

504. Ausruhender Satyr. Marmor. Kapitol.

503. Apollon Sauroktonos. Marmor. Vatikan. (Rayet.)

505. Hermes von Praxiteles. Marmor. Olympia. Ergänzung von Schaper. („Olympia".)

weichere Formen zeigt der Apollino in Florenz, die Nachbildung einer wohl etwas jüngeren Statue im athenischen Lykeion; er lehnt sich an einen Baumstamm, die Rechte über den Kopf gelegt, und ruht behaglich aus. Auch der ausruhende Satyr (Fig. 504) wird auf ein praxitelisches Original zurückgeführt. Die häufige Wiederholung dieser Statue, deren schönstes Exemplar aus den römischen Kaiserpalästen stammt, läßt allerdings auf ein berühmtes und überaus beliebtes Original schließen; begreiflich, da sich, vollends in stiller Naturumgebung, nicht wohl ein vollendeteres Bild süßen Dahinträumens denken läßt. Während wir uns nun in diesem wie in den meisten Fällen mit zum Teil ungenauen Kopien begnügen müssen, haben die Ausgrabungen in Olympia ein Original des Praxiteles, und zwar aus der Zeit seiner vollgereiften Kunst, zutage gefördert (Fig. 505). Auf einen Baumstamm stützt sich der jugendliche nackte Hermes, in fein abgewogener Bewegung der kräftigen Glieder und mit stiller Heiterkeit des Ausdruckes. Den rechten Arm hat er hoch gehoben und zeigte, wie ein pompejanisches Gemälde beweist, dem kleinen Dionysos, den er auf dem anderen Arme trägt, neckend eine Traube, nach der der Kleine sich streckt. Die Ausführung, mit der unendlichen Feinheit aller Übergänge, mit der leicht geglätteten Haut und dem rauhen Haar und Mantel (wozu einst noch die Bemalung trat), spottet jeder Beschreibung. Der Kopf (Fig. 506) kann seinen Stammbaum bis zu dem Öleingießer (S. 245) zurückführen. Daß Kephisodot (auch dieser hatte einen Hermes mit dem kleinen Dionysos gebildet, vgl. auch Fig. 482) und Praxiteles so nahe verwandte Motive liebten, ist gewiß kein Zufall, gehört vielmehr zu den wenigen noch verfolgbaren Beispielen, wo der Sohn ein Motiv des Vaters weiter entwickelt. Die Entdeckung des olympischen Hermes hat es erlaubt auch andere Werke, wie den sog. belvederischen Antinous (Hermes) und seine Genossen (Fig. 507), dem Kreise des Praxiteles zuzuweisen; einst war dieser oft kopierte Hermes berühmter als der olympische.

55,7 55,4 51,6

506. Kopf des Hermes von Praxiteles.

507. Hermes Farnese. Marmor. Brit. Museum.

Wir erblicken in allen diesen Werken Schilderungen der geheimnisvollen Reize des Jünglingsalters, das in unbestimmter Sehnsucht dahinträumt, der natürlichen Heiterkeit leicht einen Zug süßen Sinnens beimischend. Das unschuldig ahnungsvolle Wesen stimmt mit den weichen, von aller Schärfe und Härte befreiten Formen überein. Mit dieser Wandlung des Formenideals hängt eine Änderung in der Komposition zusammen. Die Stützen zur Seite der Figuren dienten bisher meistens, sofern sie überhaupt nicht erst von dem Kopisten hinzugefügt sind, als Notbehelf (anders Fig. 431). Jetzt werden die Pfeiler, Baumstämme und sonstigen Stützen mit in die Darstellung gezogen, ja sie dienen gelegentlich zu geschickter Andeutung oder Ausmalung der Situation. Durch das Anlehnen an den Baumstamm kommt in die Stellung etwas Schmiegsames, ein weicherer Rhythmus, in trefflichem Einklang mit den zarten feinen Formen des Körpers.

508. Knidische Aphrodite. Marmor. Vatikan. (Durch den Kopf v. Kaufmann, Berlin, ergänzt.)

509. Demeter von Knidos. Marmor. Brit. Museum. (Rayet.)

Den Hauptruhm erwarb sich Praxiteles durch seine Darstellungen aus dem Kreise der 55,3 Aphrodite. Münzen belehren uns über die Gestalt seines berühmtesten Werkes, der Aphrodite von Knidos, die die Phantasie aller folgenden Geschlechter ebenso bannte, wie sie das höchste Entzücken der Zeitgenossen hervorgerufen hat. Zahlreiche Statuen werden auf das Muster der knidischen Aphrodite zurückgeführt. Sie haben auch das Grundmotiv mit ihr gemein, indem sie die Göttin das (in der vatikanischen Kopie Fig. 508 besonders schöne) Gewand ablegend und in das Bad steigend zeigen, offenbaren aber in der Behandlung der Körperformen wenig 55,2 von den an Praxiteles gerühmten Eigenschaften; nur von dem Kopfe haben sich bessere Exemplare erhalten. Andere Aphroditebildungen verwandten Charakters geben nebenher (Aphrodite von

510. Kopf der Kore. Marmor. München. (Bruckmann.)

511. Kopf des Eubuleus aus Eleusis. Marmor. Athen. (Phot. E. Schwartz.)

512. Torso von Centocelle. Marmor. Vatikan.

514. Kore, als Muse ergänzt. Marmor. Wien. (v. Schneider.)

Arles, von Ostia, bekleidet für Kos; Kopf in Petworth). Sie neigen, wie die meisten praxitelischen Götterbilder (kein Künstler hat mehr für edle Vermenschlichung der Götter getan), zu genremäßiger Auffassung und bilden dadurch den Übergang zu wirklichen Genrefiguren des Meisters (Spinnerin, weinende Frau und lachende Dirne). Doch scheinen auch ernstere Göttergestalten der Richtung des Praxiteles nicht fremd zu sein. So dürften Artemis in langer und kurzer Kleidung, der jugendliche sowohl wie der langbärtige und langbekleidete Dionysos (sog. Sardanapal im Vatikan), das Urbild des von Winckelmann, Goethe und Schiller so hochgepriesenen Kopfes der Hera Ludovisi, der die rein weibliche Anmut der Würde zugesellt, hierher gehören; vielleicht auch der strahlende Kopf des Asklepios von Melos und die herrliche Demeter von Knidos (Fig. 509), die in faltige Gewänder gehüllt mit leiser Wehmut der ihr entrissenen Tochter gedenkt. Der Ausdruck mütterlicher Würde neben einer Andeutung schmerzlicher Empfindung hebt die vollendet reine Formenschönheit. Die Mutter findet ein treffliches Seitenstück in dem köstlichen Münchner Kopfe der Tochter Kore (Fig. 510). Der in Eleusis entdeckte Kopf des jugendlichen Unterweltsgottes Eubuleus (Fig. 511), anscheinend Praxiteles' Original, verbindet tiefen Ernst mit echt praxitelischem Formenreiz. Leider sind die hochberühmten Erosbildungen des Meisters nicht genau bekannt. Ob der vatikanische „Genius“ (Fig. 512), mit dem träumerischen Zug im Antlitz, eine Nachbildung des thespischen Eros sei, ist mehr als unsicher (es scheint vielmehr der Todesgott gemeint zu sein), und der waffenlose, emporblickende Eros von Parion, der nicht minder berühmt war, ist nur in wenig deutlichen Münzen sicher überliefert. Allen praxitelischen Gestalten ist ein Maß zarten seelischen Empfindens eigen, wie es die ältere Plastik nicht kennt und wie es bei Kephisodot erst in den Anfängen dämmerte (S. 265), grundverschieden von dem Pathos skopasischer Wesen.

513. Musen. Von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantineia. Marmor. Athen.

Die 1887 in Mantineia entdeckten Bruchstücke einer reliefgeschmückten Basis, die einst eine Gruppe des Praxiteles (Apollon zwischen Artemis und Leto) getragen hatte — sie stellen Apollons Wettkampf mit Marsyas dar —, haben durch die hinzugefügten Musen (Fig. 513) einen Blick in die reichen Gewandmotive praxitelischer Kunst eröffnet (Fig. 514). Ein schöner Nachhall davon begegnet uns in dem rasch berühmt gewordenen Sarkophage der Klagefrauen, der einem

515. Schmalseite des Sarkophags der Klagefrauen aus Sidon. Marmor. Konstantinopel. (Hamdy Bey Reinach.)

Grabfunde zu Saïda (Sidon) entstammt (Fig. 515). In einer ionischen Halle angeordnet führen achtzehn Frauen in sechs Gruppen das einfache Motiv der Trauer um den Toten in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit aus. Der pentelische Marmor nicht minder als die Arbeit weisen auf Attika als Ursprungsland hin. Praxitelisches begegnet uns ja auch sonst in Kleinasien. Für den neuen Artemistempel in Ephesos schuf Praxiteles den Prachtaltar (S. 270). Vielleicht war er auch gleich Skopas an den Reliefs beteiligt, die dort den unteren Teil von 36 Säulenschäften umgaben (ebenda); wenigstens zeigt das am besten erhaltene Fragment (Fig. 516), 56,5 das am wahrscheinlichsten auf die Alkestissage bezogen wird, deutlich praxitelischen Charakter.

Niobegruppe. Unter den nicht eben häufigen größeren Gruppen der attischen Kunst aus dieser Zeit steht die Niobegruppe obenan, von deren Original die Kunstrichter schon im Altertume nicht wußten, ob sie es Skopas oder Praxiteles zuschreiben sollten; der durchgehende pathetische Zug und die große Kompositon erinnern an jenen, Einzelzüge, z. B. die Köpfe, mehr an diesen, von dem wir aber keine größere Gruppe kennen. Eben jener Zweifel legt die Vermutung nahe, daß man über den Künstler keine bestimmte Nachricht hatte; daß indessen das große Werk diesem und nicht einem späteren Jahrhundert angehört, beweisen schon die einfachen Kunstmittel, mit denen der Ausdruck im Kopfe Niobes (Fig. 517) erzielt ist (vgl. Fig. 488). Die uns erhaltene Gruppe ward im Jahre 1583 in Rom mit mehreren anderen Statuen ausgegraben und ist gegen=

Alkestis? Hermes. Persephone?

516. Relief von einer Säule des Artemision zu Ephesos. Marmor. Brit. Museum. (Cat. Sculpt. Br. Mus.)

wärtig in Florenz schlecht aufgestellt. Von einzelnen zu ihr gehörigen Statuen gibt es noch mehrere, darunter auch bessere Exemplare. Es ist bis jetzt weder gelungen alle zu der Gruppe gehörigen Figuren vollständig aufzufinden, noch die ursprüngliche Aufstellungsweise sicher zu ermitteln: am wahrscheinlichsten dürfte die Aufstellung in den Interkolumnien eines Apollontempels sein (vgl. Fig. 443). Gegenstand der Darstellung war die von Apollon und Artemis an Niobe vollzogene Strafe, weil sie sich ihrer alten Freundin Leto gegenüber ihres größeren Kinderreichtums gerühmt hatte. Die Kinder Letos rächen die Beleidigung der Mutter, indem sie (in dem Kunstwerke gewiß unsichtbar) mit Pfeilschüssen Niobes vierzehn Kinder töten. Die Gruppe zeigt einzelne 60,3 Niobiden bereits tot am Boden liegen, andere brechen zusammen, sind in die Knie gesunken oder wenden sich zu hastiger Flucht. Den Einzelfiguren waren kleine 60,6 Gruppen beigemischt: ein Bruder ist bemüht die verwundete Schwester, die sich an sein Knie lehnt, mit seinem Gewande zu decken; den jüngsten Knaben sucht der Haussklave, der Pädagog, vor dem Verderben zu retten, indem er ihn an sich zieht und schützend die Rechte auf seine Schulter legt; das jüngste Töchterlein endlich hat sich in den Schoß der Mutter 60,4 geflüchtet (Fig. 518), in deren Kopfe (am besten in der Sammlung Yarborough, Fig. 517) der Künstler den pathetischen Ausdruck am großartigsten verkörpert hat. In tiefstem Seelenschmerz ringt die Mutter: innig und fest schmiegt sie das Kind an sich, zu dessen Schutze sie, wie das Gewand zeigt, herbeigeeilt war. Sie weiß, daß keine Rettung möglich ist, aber in königlicher Haltung blickt sie mit stummer Anklage zu den grausamen Göttern empor. Neben der 60,5 im Vatikan bewahrten fliehenden Niobide erscheint Niobe auch künstlerisch als der Gipfel der ganzen Gruppe.

517. Kopf der Niobe. Marmor. Brocklesby Hall. (Phot. E. Schwartz.)

518. Niobe. Florenz.

Leochares. Unter den attischen Zeitgenossen des Praxiteles nimmt ohne Frage Leochares, Skopas' Genosse am Mausoleum (S. 272 ff.), die erste Stelle ein. Aus seinem kleinasiatischen Aufenthalte stammt das für Ilion geschaffene Erzoriginal der kleinen vatikanischen Gruppe des vom Adler emporgetragenen Ganymed (Fig. 519), an der nicht allein die Anmut der Glieder 58,6

519. Ganymedes, vom Adler emporgetragen. Kleine Marmorstatue. Vatikan.
(Phot. Töpelmann nach dem bronzierten Abguß in Straßburg.)

und der poetische Ausdruck des „Hinauf, hinauf schwebt's" gefällt, sondern auch die Kühnheit, die Bewegung des Schwebens mit plastischen Mitteln wiederzugeben, ähnlich wie an Päonios' Nike (Fig. 457) Bewunderung erregt. Neuerdings hat man Leochares durch Vergleichung eben mit diesem sicher bezeugten Werk auch die Erfindung des belvederischen Apollon (Fig. 520) 58,5 zugeschrieben, indem der lange herrschenden geistvollen Vermutung, daß dieser Gott als Ägisschüttler die Galaterscharen vom delphischen Heiligtum zurückscheuche (279 v. Chr.), dadurch der Boden entzogen worden ist, daß die angeblich beweisende Statuette (Apollon Stroganoff) als modern erkannt wurde. Der erhabene Charakter der vatikanischen Statue mit ihrem hohen Gange und ihrem siegstrahlenden Blicke paßt völlig zu Leochares, der in seinen Götterbildern einen höheren Ton als Praxiteles anzuschlagen wußte und daher viel mit öffentlichen Aufträgen beehrt ward. Seine Zeusbilder (Polieus in Athen, Tonans später in Rom), die den Gott stehend, mit dem Blitz in der gesenkten Rechten, den „Donnerer" mit dem Szepter in der Linken zeigten, genossen hohen Ansehens; ein Apollon vor dem Arestempel ließ den Gott sich mit einer Binde

schmücken, während der Apollon Patroos vielleicht eben der belvederische ist. Den an Leochares gerühmten idealen Sinn bekundet auch eine ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschriebene Statue 64,9 Alexanders des Großen (in München), deren lockenumwalltes Haupt an den Apoll erinnert.

520. Apollon vom Belvedere. Vatikan.

521. Sophokles. Lateran.

Überhaupt war aus den Bildnisstatuen dieser Zeit keineswegs der ideale Zug geschwunden. Zu den glänzendsten Beispielen griechischer Porträtskulptur gehört die bei Terracina 62,4 vor etwa sechzig Jahren gefundene Statue des Sophokles im Lateran (Fig. 521). In fester, ruhiger Haltung, mit eingestemmtem linken Arm, das Haupt leise erhoben, bietet die Gestalt das Idealbild eines geistig hochstehenden, körperlich schönen, eines vollkommenen Mannes, wenn auch die beigemischten realistischen Züge bekunden, daß die typischen Bildnisse (Fig. 422) mittlerweile einer individuelleren Behandlung (vgl. S. 263 ff.) gewichen sind. Das Gewand ist über der Brust fein und klar gegliedert, unten in großen Massen vereinigt, jeder Faltenzug klingt voll aus. Das Original gehörte wahrscheinlich zu den auf Betrieb des Staatsmannes 62,7 Lykurgos um 330 im athenischen Theater aufgestellten Erzbildern der drei großen Tragiker.

Wie die Eigenart der verschiedenen Meister dieser Periode, bei aller Gleichartigkeit des Grundtons, auch auf Werke geringeren Ranges eingewirkt hat, davon legt eine Reihe prächtiger Grabreliefs Zeugnis ab; hören wir doch, daß auch bedeutende Meister wie Praxiteles solche Werke für die athenischen Gräberstraßen arbeiteten. Seinen Stil glauben wir in einer

Stele zu Leiden (Fig. 522), den des Skopas in pathetischen Kompositionen, die realistischere Weise Silanions in ein paar ergreifenden Grabmälern (Fig. 523) zu erkennen, während prunkende und leerere Prachtgräber auf den gesteigerten Luxus der Zeit hinweisen (S. 263). 57,5. 6 61,3—6 61,7

522. Attisches Grabrelief. Leiden. (Phot. Töbelmann.)

523. Grabmal des Prokleides. Marmor. Athen. (Bruckmann.)

Der Westen. In Sicilien erhob sich Syrakus nach dem Sieg über Athen zu hoher Blüte. Unter den beiden Tyrannen Dionysios ward Syrakus durch Hinzunahme großer Flächen zur Großstadt und galt für die prächtigste griechische Stadt. Leider kennen wir fast nichts einzelnes; von der Plastik der Zeit mag ein schöner Erzwidder (Palermo) Zeugnis geben. Der große Scheiterhaufen des ersten Dionysios (367) deutete auf die kommende Zeit voraus, ebenso wie der beginnende Cäsarenwahnsinn den älteren Dionysios für den Gott Dionysos, den jüngeren für einen Sohn Apollons ausgab. Die syrakusischen Münzen sanken wohl allmählich von der erreichten Höhe (S. 255) herab, bewahrten aber doch noch einen starken Abglanz jener reinen Schönheit.

In **Großgriechenland** tritt Tarent in den Vordergrund, namentlich auf dem Gebiete der Tonindustrie. Diese hatte ihre Schulung durch die attischen Vasenimporte erhalten (beispielsweise sind Fig. 464 und 465 in Ruvo gefunden); nach deren Aufhören infolge des sicilischen Unglücks (S. 255) trat Tarent an die Spitze einer eigenen Vasenfabrikation, die bald ganz Großgriechenland beherrschte. Die benachbarten apulischen Fundstätten (Ruvo, Canosa, Altamura) sind reich an großen, zum Teil kolossalen Prachtgefäßen, die ihre hohen Flächen mit meistens dreireihigen Kompositionen, einer steifen Umbildung der polygnotischen Weise, anfüllen. Unter dem Einflusse der Bühne stehen sowohl die meistens tragischen Stoffe, wie die 92,1

Vorliebe für einen marmornen Palastbau als Mittelpunkt, die Kostüme der Hauptpersonen, die Göttergruppen der obersten Reihe als einer Art Theologeion. Auf der sog. Perservase (Fig. 524) hält Dareios in der Mittelreihe Rat, während unten die Provinzen dem Schatzmeister den Kriegstribut bringen; oben aber nehmen die griechischen Gottheiten die bedrohte Hellas in ihren Schutz, während Asia gegen sie die „Täuschung" (Apate) mit den Kriegsfackeln entsendet. Andere große Amphoren stellen Patroklos' Leichenfeier oder (besonders häufig) Szenen aus der Unterwelt dar, das Haus des Hades, Totenrichter und Büßertypen, Orpheus und Herakles als Bezwinger des Todes. Die Rückseiten der Gefäße lieben Szenen aus dem Grabeskult (Fig. 525). Zu der Tonfarbe der Figuren tritt Weiß für Baulichkeiten, Gelb für Goldgeräte und ähnlichen Schmuck, Kirschrot und Braun für Gewänder, die oftmals sehr reich gemustert sind. So sucht man den Wetteifer mit der großen Malerei zu bestehen. Eine überschwellende Ornamentik, 92,2 deren weicher geschwungene Ranken einen starken Gegensatz gegen die kräftigere Linienführung der attischen Glanzzeit (Fig. 335. 380 ff.) bilden, herrscht besonders am Halse der Gefäße (Taf. V, 5). Auf Tarent weisen vornehmlich die Darstellungen dortiger Possenspiele hin, einer lokalen Gattung des Dramas, die sich in derber Lustigkeit und burlesken Kostümen ergeht (Phlyakenszenen).

524. Die Perservase aus Ruvo. Neapel. (Phot. Sommer.)

525. Apulische Prachtamphora, Rückseite.

Abarten dieses malerischen Stiles, der das ganze 4. Jahrhundert beherrscht, zeigen sich in der westlichen Nachbarlandschaft Lucanien, wo Poseidonia (seit 273 Pästum) einen 92,3 Mittelpunkt abgegeben haben wird. Dort tritt uns Asteas als bedeutenderer Maler entgegen; sein Genosse Python (Alkmene auf dem Scheiterhaufen) wetteifert in Farbenreichtum geradezu

mit der Tafelmalerei. Im ganzen werden sonst die Formen der Gefäße plumper oder verkünstelter, die Farben stumpfer, die Zeichnung bald manierierter bald flüchtiger (so in den Mantelfiguren der Rückseiten): man spürt deutlich, daß man dem Zentrum der Bewegung weiter entrückt ist. Vereinzelt tritt auch die oskische Komödie mit oskischen Inschriften auf. Campanien nimmt an dieser ganzen Entwickelung nicht teil. Früher attischer Einfuhr geöffnet, zeichnet es sich jetzt durch seinen Ton, glänzenden schwarzen Firnis, geschmackvolle Formen, zum Teil durch Reliefschmuck seiner Gefäße aus, die die Nachahmung von Erzgefäßen deutlich zur Schau tragen, daher denn auch Malereien fehlen. Wie lange überhaupt die Tonmalerei geübt worden ist, steht nicht fest; schwerlich über das 3. Jahrhundert hinaus: nach der römischen Unterwerfung (Pästum 273, Tarent 272, endgültig 212) scheint sie eingegangen zu sein.

10. Die Begründung der Monarchie (336–280).

526. Alexander d. Gr. auf einer Münze des Lysimachos. (Head.)

Allgemeines. Die griechische Kleinstaaterei war unrettbar verloren, seit eine starke Macht, von einem genialen Herrscher wie Alexander dem Großen geleitet, sich an die Spitze des ganzen Griechentums stellte. Aber mit dem Aufhören der Selbständigkeit schwanden auch bald die Mittel der Gemeinwesen und ihre geistigen Kräfte für die bisher von ihnen gelösten Kulturaufgaben. Nur die neuere Komödie, das bürgerliche Intrigenspiel, war eine Neuschöpfung dieser Spätzeit. Auch in der Kunst sind bedeutende Meister nur noch für etwa eine Generation vorhanden, die daher ein Janusgesicht trägt. Denn das neue Griechentum unter makedonischer Führung war nach Osten gerichtet. Dem Orient, der einst der griechischen Kultur und Kunst so reiche Anregungen gespendet hatte, wurden jetzt umgekehrt die Ströme griechischer Bildung zugeführt, denen er aber noch immer ein gutes Stück seiner Eigenart beizumischen vermochte. Und mit dem Orient trat auch die Monarchie mit bisher unbekannter Gewalt den Griechen entgegen. Freilich hatten die syrakusischen Tyrannen den griechischen Westen bereits an monarchische Art, ja sogar an die Vergötterung der Herrscher, gewöhnt (S. 284), und im Osten hatte Mausolos bereits die griechische Kunst in den Dienst seiner monarchischen Prunkgelüste gezogen (S. 272). So war der Boden bereitet für das großartige orientalische Gepränge, mit dem Alexander inmitten der alten Wunderwelt Babylons die neue Weltherrschaft zu umgeben liebte. Aber es waren griechische Künstler und die Formen der griechischen Kunst, die dem neuen Wesen Gestalt verliehen. Ein kurzes Jahrzehnt genügte dem königlichen Jüngling um der Kunst diesen neuen Charakter aufzuprägen. Den Herrschern, die sich nach blutigen Kriegen in Alexanders Reich teilten und 306 nach der Schlacht bei dem kyprischen Salamis das Weltreich in vier Königreiche aufteilten (neben denen bald das Königreich Pontos erstand), blieb nur die Aufgabe den bereits feststehenden Grundcharakter je nach der Eigenart der einzelnen Gebiete abzuwandeln. Makedonien unter Kassandros und das vordere Kleinasien unter Lysimachos durften auf der bisherigen griechischen Kunst fußen; Seleukos und Ptolemäos fanden in den weiten Länderstrecken des syrischen Reiches und des Nillandes lebendige Reste alter Kulturen, mit denen es galt die neue hellenistische Kultur in Einklang zu bringen. Im ganzen nahm dieser Umwandlungsprozeß vom Freistaat oder vom persischen

Satrapenregiment zur hellenistischen Monarchie ein halbes Jahrhundert in Anspruch; etwa um 280 ist die neue Staatenordnung fest gegründet. Ungefähr um die gleiche Zeit geriet Großgriechenland unter die Herrschaft Roms (S. 286).

527. Das Mittelstück des Stadtplanes von Priene. (Wiegand-Schrader.)

Baukunst. Selten sind wohl der Baukunst so viele und große, zum Teil neue Aufgaben gestellt worden, wie in diesen fünfzig Jahren, aber fast nichts davon hat sich erhalten, und auch die literarischen Nachrichten sind spärlich. Im Vordergrunde steht der Städtebau in den neu für den Hellenismus gewonnenen Ländern: siebzig neue Städte soll Alexander gegründet haben bis ins ferne Indien. Für die Gesamtanlage der Städte blieb die „hippodamische Weise" (S. 228 f.) in Geltung: Stadtpläne, wie die des von Demetrios neuerbauten Sikyon, von Priene (Fig. 527), vom pisidischen Kremna, zeigen noch heute das rechtwinklige Straßennetz, das man in Priene und Kremna sogar dem stark ansteigenden Boden abgewann, mit Hilfe von Abglättungen des Felsens, Stützmauern (Fig. 528) und Treppen zwischen den verschieden hohen Parallelstraßen. Ein seltsames Beispiel pedantischer Durchführung der hippodamischen Regeln bot die bithynische Hauptstadt Nikäa. Die Stadtmauer bildete ein Quadrat, mit Toren

in der Mitte jeder Seite. Diese waren durch die beiden Hauptstraßen miteinander verbunden, auf deren Schnittpunkt im Zentrum der Stadt ein Gymnasion lag, so daß man von dessen Mitte aus alle vier Tore erblicken konnte: eine Anlage, noch regelmäßiger als ein römisches Lager. Neue Aufgaben stellten die See- und Residenzstädte. Schon das „schöne" Rhodos (408) und das um 370 von Mausolos zur karischen Residenz erhobene Halikarnaß hatten das System auf Städte mit gerundetem Hafenbecken und ansteigendem Terrain übertragen, indem die Anlage eines Theaters mit seinen Gängen und Stufenreihen (Fig. 469) zugrunde gelegt ward. In Syrakus, das unter dem älteren Dionysios rasch zur prächtigsten Stadt der damaligen griechischen Welt emporgeblüht war, hatte der Palast des Tyrannen abseits von der Neustadt auf der Insel Ortygia Platz gefunden; in Halikarnaß lag der Palast an einem Ende der Stadt, der Insel Zephyria gegenüber, zwischen beiden im Sunde der geheime Kriegshafen. Dies galt auch für Alexandrien, das 332 von Deinokrates am flachen Strand an der Stelle des ägyptischen Dorfes Rhakotis angelegt ward. Er kehrte wieder zu den rechtwinklig sich schneidenden Hauptstraßen und Gassen zurück und wies dem Königspalaste mit allen seinen Nebenbauten (Museion) einen sehr großen Raum in der Nähe des Kriegshafens an. Antiocheia (300), nächst Alexandrien die größte und schönste der neuen Residenzstädte, mit dem Palast auf einer Insel, hatte durch Xenäos dieselbe gradlinige Anlage erhalten. Einen großartigen Beleg, wie auch die schwierigsten Bodenverhältnisse durch Ausfüllung oder Überbrückung von Schluchten, durch Tunnels und Dämme dem regelmäßigen Stadtplan angepaßt wurden, bieten die Reste der Hafenstadt Antiocheias, Seleukeia. Und dazwischen gewährte der park- und bautenreiche Lustort Daphne am Orontes das Bild eines antiken Versailles.

528. Stützmauer in Priene. (Arch. Jahrbuch.)

Von all dieser Herrlichkeit ist nichts auf uns gekommen. Aber noch heute glänzt der Ruhm des Pharos, des vielstöckigen Leuchtturmes, den Sostratos von Knidos unter den ersten Ptolemäern auf den Klippen am Eingang in den Hafen von Alexandrien, dem Königspalaste gegenüber, errichtete. Seinem Vater Dexiphanes wird die Anlage des Heptastadion zugeschrieben, eines Dammes, der, die Stadt mit der vorgelagerten Pharosinsel verbindend, den östlichen Kriegshafen vom westlichen Handelshafen trennte.

Der neue monarchische Sinn prägt sich noch stärker in einigen überaus großartigen Schöpfungen für ephemere Zwecke aus. Der phantastische, kein Hindernis kennende neue Geist ließ bei Stasikrates (oder Diokles von Rhegion) das Projekt entstehen, die Bergpyramide des Athos in eine Statue Alexanders mit einer Stadt von 10000 Menschen auf der einen Hand zu verwandeln. Blieb dieser Wahnwitz auch unausgeführt, so erhielt doch Stasikrates vom Könige den Auftrag in Babylon für Hephästion (gest. 324) einen prachtvollen Scheiterhaufen herzurichten. Schon der Scheiterhaufen des älteren Dionysios (S. 284) war wegen seiner Pracht berühmt gewesen, aber ihn übertraf weit das Werk des Stasikrates.

180 m im Gevierte und 30 Säle umfassend, wuchs der Scheiterhaufen gleich einem babylonischen Stufenturm (S. 48) in fünf Stockwerken, die mit goldenem Bildwerk umkleidet waren, bis zu 60 m empor, wo eine Massenaufschüttung von Waffen den ungeheueren Bau krönte — und das alles um verbrannt zu werden! Ein ähnliches Wunderwerk war der Prunkwagen, in dem Alexanders Leiche von Babylon nach Alexandrien gebracht ward: eine gewölbte goldene Grabkammer, außen mit vier großen Gemälden bekleidet und von ionischen Säulen umgeben: 64 Maultiere zogen den Wagen. Überall empfindet man die Berührung mit der Wunderwelt von 1001 Nacht.

Ein ähnlich ins Ungemessene schweifender Sinn veranlaßte die Milesier um 330, ihr 492 zerstörtes Didymäon (S. 135) als größten Tempel der griechischen Welt wiederaufzu-

529. Didymäon des Apollon Philesios bei Milet. (Nach Rayet-Thomas.)

530. Treppenaufgang zum Didymäon.

531. Pilasterkapitell (Stück) vom Didymäon. (Rayet Thomas).

bauen und damit das ephesische Artemision (S. 270) zu übertrumpfen (Fig. 529). Als Bau- 18,7 meister werden Päonios von Ephesos und Daphnis von Milet genannt. Sieben hohe Stufen umgaben den Tempel, an der Fronte einem bequemeren Aufgang von 13 Stufen Platz machend (Fig. 530). 10×21 gewaltige Säulen umschlossen den Dipteros, dessen Pronaosdecke ebenfalls von 12 Säulen gestützt werden mußte. Durch ein Vorgemach ging es hinab in den 58 m langen unbedeckten Raum, der anstatt der Cella diente (vgl. Fig. 436): hier stand nahe einer Quelle der Lorbeerbaum, unter dem Zeus der Leto beigewohnt hatte, und dahinter eine Kapelle mit dem Bilde des Apollon Philesios von Kanachos (Fig. 301). Wandpfeiler gliederten die Umfassungsmauer; an den Kapitellen (Fig. 530) und sonst entfaltete sich ein reiches, aber etwas 18,9 steifes Ornament, das mit seinen flauen Windungen den Ranken süditalischer Vasen (Taf. V, 5) 18,8 ähnelt. Ein Opisthodom war nicht vorhanden. Der Bau, der die Kräfte der Bauherren überstieg, schritt langsam und mit Unterbrechungen vorwärts: um 150 war erst die Tür in Arbeit. Schließlich blieb er unvollendet, ohne Dach, stecken.

Dem gegenüber begnügte sich Athen mit einigen privaten Denkmälern für musische Siege, in denen Nikias (319) die Fassade des Parthenon, Thrasyllos (319, erweitert 270) oberhalb des Theaters (Fig. 388 n. 45) den Südflügel der Propyläen schwächlich kopierte. Lykurgos, Athens finanzkundiger Leiter, richtete das Lykeion ein, in dem die Peripatetiker sich niederließen. Philon, der Erbauer des Arsenals (S. 263), versah gegen Ende des Jahrhunderts den eleusinischen Weihetempel mit einer zwölfsäuligen Vorhalle (Fig. 416). Demetrios' Einnahme von Athen im Jahre 296 versetzte der Stadt den letzten Stoß.

Die ionische Malerei. Die ionische Malerei des 4. Jahrhunderts, eine Fortsetzung der asiatischen (S. 252 f.), glänzt vor allem durch den Namen des Apelles von Kolophon, der aber meistens in dem benachbarten Ephesos lebte, eines vielgewanderten (S. 259) und allseitig gebildeten Mannes aus alter Künstlerfamilie, der in der Malerei die Stelle des Praxiteles in der Plastik einnimmt, ja von den Späteren geradezu als der erste Maler aller Zeiten betrachtet ward. Seine Hauptstärke lag neben sorgfältiger Zeichnung in der leichten natürlichen Anmut, einer echt ionischen Gabe, die ihn auf die wirkungsvolle Enkaustik zugunsten der bequemeren, aber von ihm durch Lasuren und andere Mittel verbesserten Temperatechnik verzichten ließ und ihn bewog zu rechter Zeit den Pinsel fortzulegen (manum de tabula). Seine Gemälde besaßen auch so in hohem Grade den Reiz der Farbe. Seine jagende Artemis unter ihren schwärmenden Begleiterinnen wetteiferte mit der Anmut der homerischen Verse (Od. 6, 102 ff.). Sein berühmtestes Bild war die mit dem schönen Oberkörper aus der Meeresflut auftauchende Aphrodite Anadyomene, wie sie die feuchten Locken mit beiden Händen preßt, die Augen in Liebreiz schwimmend (vgl. Fig. 531 a): das Bild war eine Hauptsehenswürdigkeit des Asklepiosheiligtums in Kos. Kaum minderen Ruhm erwarb sich Apelles durch seine Bildnisse der Machthaber. Zahlreiche Bilder verherrlichten Philipp und Alexander nebst seinen Heerführern; besonders die bewegten Reiterbilder sprühten Leben. Die etwas höfische Idealisierung des großen Königs als Zeussohnes,

531 a. Torso einer Aphrodite Anadyomene. Aus Benghazi. Louvre. (Mon. Piot.)

Sogenannte aldobrandinische Hochzeit. Wandgemälde in der vatikanischen Bibliothek.

mit dunkler Hautfarbe statt der wirklichen hellen und mit dem Blitze des Zeus in der Hand (im Artemision zu Ephesos), oder in Begleitung Nikes und der Dioskuren als der anderen Zeussöhne, gewann ihm die Gunst des Königs. Auch scheint ihm die für die Hofkunst so brauchbare Allegorie nicht fremd geblieben zu sein, wenn das von den Künstlern der Renaissance mit Vorliebe nachgeahmte Bild der Verleumdung, eine lebendige Gruppierung aller schlechten Leidenschaften, wirklich von ihm herrührte: es sollte durch eine Intrige seines Nebenbuhlers Antiphilos (S. 308) veranlaßt worden sein. Auch eine Prozession des ephesischen Obereunuchen (Megabyzos) reizte seinen Pinsel.

Apelles' Gegenpart war Protogenes aus der karischen Stadt Kaunos, ein sehr bedeutender, von Apelles als ebenbürtig anerkannter Maler, der sich aber im Gegensatze zu jenem in peinlicher Durchführung seiner Temperabilder nie genug tun konnte und darüber leicht ins Übermaß geriet. Etwa in den zwanziger Jahren war Athen, gegen Ende des Jahrhunderts Rhodos der Hauptsitz seines Schaffens. In Athen genoß eine Darstellung des Schifferheros Paralos und der Ammonias, Vertreter der beiden attischen Staatsschiffe gleichen Namens, große Popularität: die volkstümliche Deutung erblickte darin die Begegnung des Odysseus mit Nausikaa. Auch ein Bildnis von Aristoteles' Mutter gehört in diese Zeit, vielleicht auch eines von Philiskos, vermutlich dem Lehrer Alexanders. Alexander selbst, den Eroberer Indiens, feierte Protogenes auf Aristoteles' Rat, durch Beigabe eines Pan als neuen Dionysos, denn auch diesem Zeussohne hatte einst bei seinem indischen Feldzuge der bocksfüßige Dämon, der Urheber des panischen Schreckens, zur Seite gestanden. Nach Rhodos gehören der dortige Heros Jalysos mit einem Hunde neben sich, das Werk siebenjährigen Mühens, angeblich viermal völlig übermalt, und ein ausruhender Satyr mit Flöten in der Hand (ursprünglich mit einem vielbewunderten Rebhuhn als Beiwerk, das der Maler später tilgte). Diese Gemälde scheinen, auch hierin im Gegensatze zu Apelles, eine Vorliebe für idyllische Motive zu verraten. Daneben übte Protogenes sowohl den Erzguß, wie theoretische Schriftstellerei über seine Kunst.

Alexanders packende Erscheinung beschäftigte auch sonst die Malerei dieser Zeit. So schilderte Aëtions berühmtestes Bild (wiederum ein Temperagemälde) Alexanders Hochzeit mit der baktrischen Prinzessin Roxane (327): ein Vorwurf, der durch Sodomas wetteifernde Nachbildung auf Grund von Lucians Beschreibung berühmt geworden ist. Die Züchtigkeit in der Erscheinung der Braut wird auch einem anderen Hochzeitsbilde desselben Meisters nachgerühmt. Damit läßt sich ein 1606 in Rom aufgedecktes und nach dem ersten Besitzer benanntes Bild, die „aldobrandinische Hochzeit", jetzt in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt, vergleichen
95,4 (Taf. IX, 1). Es zeigt in der Mitte die verschleierte Braut, der Aphrodite ermunternd zu-
95,5 redet, rechts von ihr den sehnsüchtig auf der Schwelle harrenden dunkelfarbigen Bräutigam, an den beiden Enden Gruppen von Frauen und Mädchen (Musen?), das Brautbad bereitend oder den Hochzeitsgesang anstimmend. Wir werden unten sehen, daß andere Maler mehr die heroische Seite des großen Königs verherrlichten.

Lysippos. Neben Apelles und seinen ionischen Genossen nahmen auch die Bildhauer an der Darstellung Alexanders teil, sowohl Euphranor und Leochares (S. 266, 283), wie vor allen der bedeutendste Bildgießer der Zeit, Lysippos aus Sikyon. Seine Tätigkeit fällt ganz in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Ausschließlich Erzgießer, diese Kunst aber zur größten Virtuosität ausbildend, hat er neben den Überlieferungen der polykletischen Schule offenbar auch Skopas auf sich einwirken lassen. Die neuerdings in Delphi aufgefundene und glücklich als lysippisch erkannte Statue des Siegers Agias von Pharsalos (Fig. 532), etwa um 340 geschaffen, verbindet skopasisches Pathos und polykletischen Körper mit der Lysipp eigenen leichteren Stellung und mit schlankeren Verhältnissen. Ähnlich verhält es sich mit dem Herakles Lans-

532. Statue des Agias von Lysippos.
Marmor. Delphi. (Bull. Corr. Hell.)

534. Ares Ludovisi.
Marmor. Rom, Thermenmuseum.

533. Herakles.
Marmor. London, Lansdownehouse.

536. Apoxyomenos nach Lysippos.
Marmor. Vatikan.

537. Ausruhender Hermes.
Erz. Neapel.

538. Hermes der Götterbote.
Marmor. London, Lansdownehouse.

535. Jünglingskopf. Marmor. Castle Howard. (Phot. E. Krüger.)

downe (Fig. 533), nur daß hier an Stelle der Porträtzüge ein stark an Skopas erinnernder Idealkopf getreten ist. Auch der sitzende Ares (Fig. 534) gehört hierher, 66,6 dessen Gesicht mehr Züge von Skopas als von Lysipp aufweist, während die lässige, abgespannte Haltung ganz das Gepräge des letzteren trägt. Endlich trägt diesen Mischcharakter auch ein schöner Kopf in Castle Howard (Fig. 535). Außer den älteren Meistern hat aber Lysipp auch eifrig die Natur selbst studiert. Mit besserem Erfolg als Euphranor (S. 266) beginnt er die hergebrachten Proportionen zu modeln und in Körperformen und Stellung größere Leichtigkeit anzustreben. **Eine sichere Kenntnis des fertigen lysippischen Stiles** verschafft uns der Apoxyomenos im Vatikan 63 (Fig. 536), dessen Original einst im Besitze Kaiser Tiberius' war: **ein Jüngling reinigt sich mit dem Schabeisen von dem Staube des Ringplatzes** (vgl. Fig. 471). **Die Gestalt ist individueller gefaßt als ältere Meister es liebten.** Die Kunst selbst ruhige Stellungen von elastischer Beweglichkeit durchströmen zu lassen und **gewöhnliche Beschäftigungen durch die** Schönheit der Formen zu adeln, die gepriesene Eleganz des Meisters, ist hier auf das höchste entwickelt. Gegen Polyklets Kanon gehalten erscheinen am Apoxyomenos **die Beine und Arme** schlanker, der Oberleib kürzer, der Kopf **kleiner**; die weitere Fußstellung erhöht die Leichtigkeit und Beweglichkeit. Das Haar ist leichter und freier behandelt, in seiner Modellierung auf die Mitwirkung von Licht und Schatten Rücksicht genommen. Das porträtmäßige Gesicht hat einen leicht gespannten Zug. Das malerische Element tritt auch in der Körperbehandlung hervor. Außer den Muskeln wirkt die geschmeidige Haut mit, namentlich wo sie etwa durch Vorstrecken der Arme abgespannt wird (ein sehr beliebtes Motiv), und läßt die Körper trockener erscheinen. Damit hängt eine bedeutende Neuerung Lysipps zusammen: während die älteren Statuen fast durchweg auf eine einzige Ansicht berechnet waren (vgl. jedoch den Dornauszieher), fügt Lysipp 30,3 die dritte Dimension, die der Tiefe, hinzu, wofür gerade der Schaber ein vortreffliches Beispiel bietet: statt des reliefmäßigen Paradestehens volle Freiheit der Bewegung nach vorn wie nach den Seiten. Dadurch ist Lysipps Gestalten eine große Natürlichkeit eigen; auf sie bezieht sich mindestens ebenso sehr wie auf die leichteren Verhältnisse der Ausspruch des Meisters, **Polyklet habe die Menschen so gebildet wie sie wirklich seien, er selbst so wie sie uns erschienen. So** waren ihm die Proportionen nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck. Zahlreiche Siegerstatuen machten diese Grundsätze populär. Echt lysippischen Charakter trägt der **ausruhende** Hermes in Neapel, eine der schönsten Erzstatuen des Altertums (Fig. 537); auch derselbe Gott, **wie er sich die Sandalen anlegt, aber damit innehält um auf Zeus' Auftrag zu lauschen** (Fig. 538, in anderen Kopien falsch ergänzt), geht auf ein lysippisches Motiv zurück. 66,1

Von einer so individuellen Behandlung des Menschen war der Schritt nicht weit zum Porträt. Unter Lysipps Bildnissen, in denen er Ähnlichkeit mit geistvoller Charakteristik zu verbinden wußte, waren am zahlreichsten und berühmtesten die Alexanders **des Großen**, bald gen Himmel blickend und auf die Lanze, mit der er die Welt erobert hatte, gestützt, bald zu Pferde mit seinen Generalen in der Schlacht oder auf der Löwenjagd. Eine dürftige und verwaschene Büste im Louvre (Fig. 539), durch ihren gespannten Ausdruck und ihre „trockene" 64,7 Behandlung dem Apoxyomenos verwandt, gibt nur einen schwachen Begriff von Lysipps realisti-

539. Alexander Azara. Marmor. Aus Tivoli. Louvre. (Phot. Giraudon.)

540. Alexander. Marmor. Aus Pergamon. Konstantinopel. (Ant. Denkmäler.)

Alexander — Krateros — Hephaistion — Parmenion

541. Die Schlacht bei Issos. Von der Vorderseite des Alexandersarkophags von Sidon. Konstantinopel.

542. Herakles mit dem Hirsch. Aus Torre del Greco. Erz. Palermo.

543. Herakles Epitrapezios. Aus Smyrna. Marmorstatuette. Louvre.

544. Ausruhender Herakles. Marmor. Florenz, Pal. Pitti. (Bruckmann.)

545. Der isthmische Poseidon. Marmor. Lateran.

scherer Auffassung im Gegensatz gegen den Zeussohn des Apelles (S. 290 f.) und den idealen 64,9 Jüngling des Leochares (S. 283); weit vollendeter tritt uns Lysipps Art in einem schönen Kopf aus Pergamon (Fig. 540) entgegen (vgl. Fig. 526). Mitten im Kampf erscheint er in 64,6 dem pompejanischen Mosaik (Fig. 559) und in dem berühmten bemalten „Alexandersarkophag" 65 von Sidon, einem wahren Wunderwerke polychromer Plastik, dessen Vorderseite (Fig. 541) mit 64,1—3 abgewogener Symmetrie die Schlacht bei Issos, die Rückseite (Taf. IX, 2) mit packender Energie eine Löwenjagd schildert. Auch Alexanders Feldherren wurden von Lysippos verewigt. Besonders berühmt war die Reitergruppe der am Granikos gefallenen Gefährten, die aus der makedonischen Stadt Dion später nach Rom versetzt ward; wir mögen uns den Charakter der 64,8 Reiter aus einer herkulanischen Erzstatuette des Königs selbst deutlich machen.

Daß Lysipps Proportionen eine bedeutende Mannigfaltigkeit vertrugen, zeigen seine vielen **Heraklesstatuen**, in denen er das Ideal des jugendlichen wie des bärtigen Heros für immer feststellte. Bald suchte er ihn bei seinen Arbeiten auf (zwölf Taten in Alyzia, Fig. 542), bald saß der Held betrübt auf einem Korbe (der Omphale?, Koloß in Tarent), bald nahm er zechend am Göttermahle teil (Epitrapezios, Fig. 543, vgl. Fig. 897), bald lehnte er sich nach der letzten Arbeit, dem Hesperidenabenteuer, 78,7 ermüdet auf seine Keule (Fig. 544). In mehreren dieser Statuen zeigt sich der Kontrast zwischen dem Grundwesen des Helden und seiner augenblicklichen Situation als Reizmittel verwendet; auch von dem ausruhenden, in Liebesträume versunkenen Ares (Fig. 534) gilt dies. Über Herakles hinaus führen Lysipps Statuen Poseidons (des isthmischen, wahrscheinlich mit aufgestütztem Fuße Fig. 545) und die zahlreichen des Zeus,

546. Kopf eines Siegers. Erz. Olympia.

mit denen Lysipp das Zeusideal des Phidias verdrängte und etwa dasjenige an die Stelle setzte, 57,1 dessen bekannteste Vertreterin die vatikanische Zeusmaske von Otricoli ist; doch scheinen hier 57,3 auch attische Vorbilder mitzuspielen. Nichts Genaueres ist über Lysipps Eros von Thespiä bekannt, 66,3 den man in dem geschmeidigen Knaben, der seinen Bogen bespannt, wiedererkennen möchte. In seinem Käros endlich (vgl. Fig. 899), dem rasch mit beflügeltem Fuße vorbeieilenden Gotte des günstigen Augenblicks, der die Wage „auf der Schneide des Schermessers" hält und die eine Schale herabdrückt, schlug Lysipp einen Ton an, der bald zu allegorischer Überladung führen sollte, wie sie die Malerei dieser Zeit schon kannte (S. 293): die Allegorie blüht allezeit in höfischer Kunst.

Nur selten hat sich Lysipp auf das Gebiet der Frauendarstellungen begeben (Musen). 77,3 Sollte seine trunkene Flötenspielerin mit Recht in einer Berliner Statue gefunden werden, so bewundern wir Lysipps geistvolle Behandlung des Gegenstandes. Entschieden lysippische Züge weist der Kopf der älteren „Herkulanerin" in Dresden (Fig. 804) auf, doch liegt wahrscheinlich die Verbindung eines lysippischen Kopfes mit einer Gewandstatue praxitelischer Art (Fig. 513 ff.) vor.

Lysippos steht sowohl wegen der Zahl seiner Werke (man zählte deren nicht weniger als 1500) wie durch den Reichtum seiner Stoffe, durch den realistischen Zug in der Wiedergabe der Körperformen, durch die Natürlichkeit seiner Stellungsmotive, durch die individuelle Lebenskraft die er seinen Gestalten einzuflößen verstand, durch die Betonung der dritten Dimension, durch die unvergleichliche Kunst des Erzgusses wie sie ein Kopf aus Olympia (Fig. 546) aufweist, in der ersten Reihe der großen griechischen Künstler. Rein formal betrachtet ist er der Vollender der griechischen Plastik, wenn er sich auch an geistigem Gehalt nicht mit Phidias messen kann. So hat er denn auch für die Folgezeit eine Art von künstlerischer Weltsprache begründet. Eine Schattenseite seiner realistischen Richtung zeigt sich alsbald in dem Naturalismus seines Bruders Lysistratos, der seine Bildnisse auf Grund von Gipsformen machte, die er von dem Darzustellenden abnahm. 66,5

Außer von Apelles und Lysippos soll Alexander sich gern vom Gemmenschneider Pyrgoteles haben darstellen lassen. Wir sind statt dessen nur auf die Münzen angewiesen, die zuerst König Lysimachos mit dem Bilde des großen Königs prägen ließ (Fig. 526); am schönsten erscheint der Kopf auf einem Goldmedaillon von Tarsos.

547. Betender Knabe. Erz. Berlin. (Arme falsch ergänzt.)

551. Nike auf einem Schiff. Münze des Demetrios. (Gardner.)

548. Flußgott (Eurotas des Eutychides?). Marmor. Vatikan.

549. Tyche von Antiochia nach Eutychides. Marmor. Vatikan.

a b

550. Nike von Samothrake. Marmor. Louvre. (Nach der Ergänzung im Straßburger Museum.)

Die Lysippeer. An Lysippos schloß sich eine große Schule an. Von seinen eigenen Söhnen war Euthykrates, das überaus fleißige Schulhaupt, dem Vater am ähnlichsten, wenn auch strenger, ohne seine Eleganz; von Boedas' betendem Knaben besitzen wir vermutlich eine Kopie in der schönen Berliner Erzstatue (Fig. 547); Daippos arbeitete nur Siegerstatuen. Diese bleiben eben nach wie vor das Lieblingsthema der Sikyonier. Andere Seiten Lysipps nahmen seine Schüler Chares von Rhodos in seinem berühmten 31½ m hohen Kolosse des Sonnengottes (um 290 v. Chr.) und Eutychides von Sikyon auf, der vermutlich für Sparta ein Bild des „schön strömenden" Eurotas schuf, vielleicht das Vorbild eines kraftvollen, aus dem Schilfe hervortauchenden vatikanischen Torso (Fig. 548). Für den Osten arbeitete er ein sehr populär gewordenes Werk, die eherne Stadtgöttin (Tyche) der neuen syrischen Hauptstadt Antiocheia mit dem zu ihren Füßen dahinströmenden Fluß Orontes (Fig. 549). Die große Eleganz ihres Mantelwurfes hat die Vermutung entstehen lassen, daß Eutychides auch der Schöpfer eines der schwungvollsten Meisterwerke aus dieser Periode sei, das man indessen wegen seiner staunenswerten Beherrschung der Marmortechnik vielleicht eher einem attischen Meißel als einem Erzgießer zuschreiben möchte. Die Nike von Samothrake (Fig. 550) verherrlicht den entscheidenden Seesieg, den Demetrios 306 bei dem kyprischen Salamis über Ptolemäos erfocht und infolge dessen die Diadochen sämtlich den Königstitel annahmen. Die hochgewachsene jugendliche Göttin schreitet auf dem Vorderteil eines Schiffes (Fig. 551), das Tropäon in der Linken, vorwärts, den Gang gleichsam in Flug wandelnd und die ganze Gestalt nach rechts drehend, wo die Bewegung in einem Trompetenstoß endigt. Der Seewind drückt das Gewand fest an die Glieder, so daß diese durchscheinen und jenes nur vorn an den Beinen sich faltig

preßt, hinten aber einen flatternden Bausch bildet. Der Vergleich mit der Nike des Päonios (Fig. 457) zeigt die gesteigerte Leidenschaft der Bewegung, die stärkere Lebhaftigkeit der Empfindung und die raffiniertere Behandlung des Faltenwurfes. An Kühnheit der Stellung und Schwung der Gewandung nimmt es die Tänzerin des Berliner Museums (vgl. S. 297) 77,3 mit der Nike auf. Eine andere elegante Figur, von Menächmos, der vermutlich der sikyonischen Schule angehörte, ist die oft wiederholte Nike, die ein Knie auf ein Rind setzt um es zu opfern (Fig. 552). In diesen Statuen nähert sich die lysippische Weise stark der attischen, so daß die Grenzen leicht verschwinden. Übrigens scheint die sikyonische Erzgießertätigkeit früher als die attische Plastik erloschen zu sein, ihr Meister Lysippos blieb aber der Gesetzgeber auch für die Folgezeit. Etwa um das Ende unseres Zeitabschnittes fand die sikyonische Schule ihren höchst einseitigen Geschichtsschreiber in Xenokrates, einem Schüler des Euthykrates, der als Schriftsteller bedeutender denn als Bildgießer gewesen zu sein scheint.

552. Nike ein Rind opfernd. Marmor. Brit. Museum.

Attische Bildhauer. Von den Genossen des Skopas am Mausoleum traten Leochares und Bryaxis auch ferner in den Dienst der Monarchie; desgleichen Euphranor (S. 266). Leochares (vgl. S. 283) arbeitete mit Lysippos zusammen für Delphi eine Gruppe Alexanders auf der Löwenjagd (Fig. 327 u. 46), besonders aber schuf er für das Philippeion in Olympia (Fig. 352, PH) die Statuen Alexanders, seiner Eltern und seiner Großeltern aus Gold und Elfenbein. Schon dies Material bedeutet Vergötterung. In der Tat hatte Philipp auf dem Feste zu Ägä, wo er ermordet ward, sein eigenes Bildnis den Statuen der zwölf Götter zugesellt; unter dem Zeussohn Alexander ward es voller Ernst mit der Apotheose. Bryaxis blieb im Osten und erwarb dort hohen Ruhm; z. B. schuf er für Rhodos fünf Kolosse, für die syrische Residenz Daphne (S. 288) einen schreitenden Apollon als Kitharoden mit der Schale in der Rechten, für Alexandreia den Sarapis (Fig. 553), eine Übertragung des griechischen Hadestypus auf den hellenistischen Nachfolger des ägyptischen Unterweltgottes Osiris. Als „der alexandrinische Gott" gewann dieser Sarapis große Verbreitung über die ganze antike Welt; von seinen statuarischen Darstellungen scheinen die stehenden älter als die thronenden zu sein.

In Athen selbst zeigt sich der Einfluß Lysipps und der ganzen Zeitrichtung auf größere Naturwahrheit besonders auffällig darin, daß selbst Praxiteles' Söhne Kephisodotos d. J. und Timarchos viele Bildnisstatuen (Menandros Fig. 554) schufen, was ihr Vater nie getan 62,6 hatte. Die Statue des Demosthenes (Fig. 555) von Polyeuktos (280) gibt ein gutes Beispiel einer realistischen, fast an Lysistratos (S. 298) erinnernden, aber zugleich den Charakter des 62,5 Mannes scharf bezeichnenden Wiedergabe; die des Äschines verrät das Vorbild der Sophoklesstatue (Fig. 521), hat es aber durchaus selbständig zu einem treffenden Charakterbilde des be- 67,1—4 weglichen Advokaten umgestaltet. Die gleiche Tendenz befolgen die Porträtköpfe der Philosophen 42,3 und die Statuen der vielfach sitzend dargestellten Dichter, der fälschlich sogenannten Anakreon 67,6. 7 und Menandros und des Komödiendichters Poseidippos.

553. Kopf des Sarapis. Marmor. Vatikan.

554. Menandros. Marmor. Kopenhagen.

555. Demosthenes nach Polyeuktos (Hände einst mit gefalteten Fingern). Marmor. Vatikan.

Daß aber auch eine idealere Richtung in Athen nicht ausgestorben war, scheint sowohl die Nike von Samothrake, wenn sie etwa während Demetrios' dortigem Aufenthalt (304,3), kurz nach dem Siege von Salamis, entstand (S. 299), wie eine andere Gruppe von Statuen zu beweisen, die praxitelische und lysippische Art miteinander verbinden. Der schöne jugendliche

556. Hypnos. Marmor. Madrid. Arme ergänzt, Kopf von Erz im Brit. Museum. (Phot. Töbelmann.)

Schlafgott Hypnos (Fig. 556), mit leicht gesenktem Kopfe vorbeihuschend und aus einem Horne Mohnsaft träufelnd, zeigt deutlich den Einfluß des lysippischen Käros (S. 297) und der dritten Dimension. Ihm gesellen sich der knieende sog. Niobide in München und eine in Subiaco zum Vorschein gekommene treffliche Jünglingsstatue zu, deren sichere Deutung noch nicht gefunden zu sein scheint. Eine besonders weiche Formgebung ist diesen Werken eigen und legt die Vermutung eines gemeinsamen Ursprungs nahe. Übrigens verfolgten die Söhne des Praxiteles die Spuren ihres Vaters; sie schufen zahlreiche Götterbilder von Marmor (z. B. Kephisodotos eine Leto, Fig. 490), mehrere Prachtaltäre und eine berühmte Gruppe wahrscheinlich erotischen Charakters. 60,1 60,2

Einen schweren Verlust für die attische Plastik bedeutete es, daß ein Luxusgesetz des Demetrios von Phaleron schon gegen Ende des 4. Jahrhunderts die allzu prunkvoll gewordenen Grabdenkmäler (S. 284) für Attika abschaffte; was uns von späteren Grabsteinen aus anderen Gegenden (Kleinasien, Inseln, Delos) geblieben, ist ärmlich und bietet keinen Ersatz. Dafür wird uns der Einfluß praxitelischer Kunst in liebenswürdigster Weise in einer großen Reihe von Genrefiguren anschaulich, namentlich in den Terrakotten von Tanagra. Seit dem Jahre 1873 wurde in dieser böotischen Stadt, der Heimat der Dichterin Korinna, eine Reihe von Gräbern geöffnet, unter deren mannigfachem Inhalte, wie Amuletten und Schmuckgeräten, kleine aus Ton gebrannte und bemalte Figuren und Gruppen die größte Aufmerksamkeit erregten; seitdem sind sie vielbegehrte Schätze aller Sammlungen geworden. Wir haben es mit Erzeugnissen des Kunsthandwerkes, mit Schöpfungen einer von attischem Kunstkapital zehrenden Provinzialkunst zu tun. Stand doch der ganze Norden Griechenlands künstlerisch unter Athens Einfluß; es waren durchweg attische Künstler, denen beim Wiederaufbau der phokischen Städte und Thebens die künstlerische Ausschmückung zufiel. Jene Tonfiguren kennzeichnen am besten den Charakter der griechischen Volkskunst und belehren uns über das Maß des Einflusses der großen Kunst auf weitere Kreise. In der Behandlung der Gewänder zeigt sich, wie allgemein verbreitet plastischer Sinn war, in dem Ausdruck und der Zeichnung, bei häufiger Flüchtigkeit der Arbeit, eine sichere Beherrschung der Formen. Mit den einfachsten Mitteln ist stets was der Künstler wollte vollkommen deutlich, mit einem Anfluge von zierlicher Anmut oder lustigem Humor, wiedergegeben. Außer selten vorkommenden Göttergestalten (flatternde Eroten) fesseln uns besonders die zahllosen weiblichen Gewandfiguren (Taf. X. Fig. 557) und die aus dem Volksleben herausgegriffenen Gestalten, wie der Haarkünstler, die Bäckerin, der silenartige Pädagog (Fig. 558), der Straßenjunge, der sich auf einem Felsstück oder einem Altar niedergelassen hat und in seliger Bedürfnislosigkeit das Dasein genießt. Man fühlt sich an die ägyptischen

Frau im Strassenanzug.

Tonstatuette aus Tanagra. Berlin

557. Tonfigur aus Tanagra.
Brit. Museum.

558. Pädagogische Szene.
Tongruppe aus Tanagra. Berlin.

Statuetten des alten Reiches (S. 22 f.) erinnert, spürt aber den Unterschied zweier Jahrtausende und zweier grundverschiedener Völker.

Attische Malerei. Auch die attische Malerei folgte dem allgemeinen Zuge der Zeit. Das letzte Glied der thebischen Künstlerfamilie (S. 260 f.), Nikomachos' Sohn und Schüler Aristeides der jüngere, der in unserer Überlieferung mit seinem gleichnamigen Großvater zusammen gefallen ist, scheint ebenso wie die Söhne des Praxiteles mehr das Genrebild und das Porträt (z. B. der Epikureerin Leontion) gepflegt zu haben. Er reicht bis an das Ende des 4. Jahrhunderts. Sein Schulgenosse Philoxenos von Eretria machte sich einen Namen durch ein Schlachtgemälde, das einen Zusammenstoß zwischen Alexander und Dareios darstellte; der Besteller war Kassandros, seit 318 Herr Athens. Eine persönliche Begegnung der beiden Könige fand allein in der Schlacht bei Issos statt; Philoxenos hat somit bessere Ansprüche als die apokryphe Ägypterin Helena auf das Original des großen Mosaikbildes, das einen Fußboden in der sog. Casa del Fauno in Pompeji schmückte und seit 1831 sich im Museum zu Neapel
94,1 befindet (Fig. 559). Der entscheidende Moment in der Schlacht von Issos, der unwiderstehliche Andrang Alexanders, der Fall des persischen Prinzen Oxathres, die unmittelbare Gefahr des Großkönigs inmitten der Flucht der lanzenbewaffneten Perser — das alles ist mit packender dramatischer Gewalt geschildert und läßt die Komposition als wahres Muster eines bedeutenden Schlachtgemäldes erscheinen. Wie hohes Ansehen sie alsbald genoß, beweist ihre Verwendung im Alexandersarkophag (Fig. 541) wie in Kunstwerken geringeren Ranges. Andere Maler der Zeit (Ismenias von Chalkis, Olbiades) sind nur durch Bildnisse bekannt.

Daneben fehlte es doch auch in Athen nicht ganz an Vertretern einer Idealmalerei nach der Weise der älteren Zeit. Der letzte bedeutende Vertreter dieser Richtung war Nikias von Athen, ein Enkelschüler Euphranors (S. 266), der in seiner Jugend Praxiteles bei der Be-

559. Schlacht bei Issos. Mosaikfußboden aus der Casa del Fauno in Pompeji. Neapel.

560. Odysseus und der Schatten des Teiresias. Krater aus Pisticci. Paris. (Mon. dell' Inst.)

561. Jo und Argos. Wandgemälde vom Palatin. (Rev. archéol.)

562. Andromeda und Perseus. Wandgemälde aus Pompeji, Casa dei Dioscuri. (Phot. Sommer.)

malung seiner Statuen zur Seite gestanden und sich die besondere Schätzung des Meisters erworben hatte. Er wußte die Enkaustik durch neue technische Verbesserungen zu vervollkommnen und ihr zu noch plastischerer und wärmerer Wirkung zu verhelfen; dabei aber verlangte er, im Gegensatze zu kleinlichen Richtungen, wie Pausias (S. 260) sie begonnen hatte und wie sie in der Spätzeit beliebt wurden (Blumenmalerei, Stilleben und dergleichen), bedeutende Stoffe. Am höchsten ward seine Nekyia geschätzt, Odysseus und Teiresias im Hades an der Grube (vgl. das unteritalische Vasenbild Fig. 560). Von zweien seiner ebenfalls sehr berühmten Darstellungen von Heroinen (er hatte deren eine Menge, groß und klein, gemalt) sind uns Kopien erhalten; in den römischen Kaiserpalästen und in Pompeji hat sich seine Io gefunden, von Argos bewacht, während Hermes zu ihrer Befreiung heranschleicht (Fig. 561), und in den Vesuvstädten ist eine verwandte Komposition von Andromedas Befreiung durch Perseus (Fig. 562) sehr beliebt. Auch von einem etwas jüngeren Zeitgenossen, der schon in den Beginn des dritten Jahrhunderts gehört, dem jung gestorbenen und daher nicht zu seinem vollen Ruhme gelangten Athenion aus dem thrakischen Maroneia scheint eine Komposition, Achill in Weiberkleidern unter den Töchtern des Lykomedes, in mehrfachen Abwandelungen auf uns gekommen zu sein (Fig. 563).

563. Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa dei Dioscuri, links unvollständig. (Raoul Rochette.)

Malerei und Plastik. Zu den eigentümlichsten Erscheinungen der Übergangszeit von der griechischen zur hellenistischen Kunst gehört es, daß wie die verschiedenen Schulen, so auch die verschiedenen Bildkünste einander immer näher rücken, wie denn z. B. Protogenes' ausruhender Satyr (S. 292) von Bildhauern nachgeahmt ward. So begegnen wir, nachdem der Zauber von Alexanders Persönlichkeit mehr zurückgetreten war, in der Malerei, besonders der kleinasiatischen, und in der Plastik der gleichen Vorliebe für stark bewegte, dramatische, zum Teil pathologisch anmutende Stoffe. Theon von Samos (um 300) war wegen seiner Kunst die Phantasie des Beschauers lebhaft anzuregen berühmt. Ein zum Kampfe stürmender Krieger, Orestes' Muttermord (vgl. Fig. 564), sein Wahnsinn (vgl. Fig. 585), die Seherin Kassandra, der rasende Sänger Thamyras waren derartige Motive. Auch einen ganzen Zyklus troischer Szenen kannte man von ihm; dieser kam später nach Rom und ward in der Halle des Apollotempels in Pompeji nachgebildet (Fig. 565, wo Achills Stellung dem Orestes, Fig. 564, ähnelt). Tragische Gegenstände, namentlich Wahnsinnsszenen, waren auch bei anderen Malern beliebt. Ophelion (aus Rhodos?) malte Atreus' Gemahlin Aërope weinend neben den um ihretwillen geschlachteten Kindern des Thyestes, Nearchos den wahnsinnigen Herakles. Alle aber überstrahlte Timomachos von Byzanz, dessen rasender, über

der gemordeten Herde finster brütender Aias nach Sophokles und die noch berühmtere euripideische Medeia im Seelenkampfe zwischen Mutterliebe und rachedurstiger Eifersucht (Fig. 566), später von Cäsar erworben wurden und in Rom eine Epoche für die Schätzung der Malerei bewirkten. Auch eine Meduse von ihm wird gerühmt. 96,7

564. Orestes' Muttermord. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa di Sirico. (Arch. Zeitung.)

565. Achills Streit mit Agamemnon. Wandmalerei in der Halle des Apollotempels in Pompeji. (Arch Jahrb.)

567. Schlafende Erinys (sog. Medusa Ludovisi). Marmor. Rom, Thermenmuseum.

566. Medeia. Aus einem herkulanischen Wandgemälde. (Links spielten die beiden Kinder.)

Ähnliche Wege ging die **Plastik**. Ganz im gleichen Geiste schuf der rhodische Bildgießer **Aristonidas**, vielleicht der Vater des Malers Ophelion, einen Athamas, ob des getöteten Sohnes in Wahnsinn versunken; die durch Eisenrost künstlich gerötete Wange gab der Erzstatue eine malerische Zutat. In Neapel befindet sich ein übel ergänzter Torso des wahnsinnigen Athamas, der den Leichnam seines Sohnes über die Schulter geworfen davonträgt. Von einer

568. Menelaos (Kopf richtig gewendet) mit der Leiche des Patroklos. Florenz, Loggia dei Lanzi.

Gruppe, in der der Schatten Klytämestras die schlafenden Erinyen zur Rache an Orestes erweckte, ist in der fälschlich sog. Medusa Ludovisi (Fig. 567) ein prachtvolles Bruchstück erhalten. In dem kraftvollen Untergesicht, dem festgeschlossenen Munde, dem wirren Schlangenhaare spricht sich der Charakter der unerbittlichen Rachegöttin meisterhaft aus. Ebenfalls ein Meisterwerk dieser Art ist die Gruppe des Menelaos, der Patroklos' Leiche aus dem Schlachtgetümmel rettet (Fig. 568). Außer dem vortrefflichen, aber arg verstümmelten sog. Pasquino in Rom besitzen wir noch Überreste mehrerer Wiederholungen. Eine geschleifte Amazone im

70,1

Palast Borghese weist auf eine größere Gruppe mit einem Pferde hin. Artemon, anscheinend am syrischen Hofe, malte herakleische Abenteuer, die wir zum Teil (z. B. Herakles und Deianeira, Fig. 569), ebenso wie seine von Fischern angestaunte Danae (Fig. 570), noch in pompejanischen Gemälden gleichen Inhalts besitzen mögen; auch in der Skulptur waren Herakles' Taten besonders beliebt. Ein treffliches Gemälde aus Herkulaneum stellt den Kentauren Chiron dar, wie er den jugendschönen Achill im Leierspiel unterweist; ein Marmorkopf Chirons zeigt, daß es die gleiche Gruppe auch von Marmor gab. Wie hier ein Reiz in der Zusammenstellung des Halbtieres und des zarten Knaben gesucht ward, so liebte der Maler Antiphilos seine Heroinen oder schönen Jünglinge mit einem Tier oder Ungeheuer in Kontrast zu setzen (Hesione und das Meerungeheuer, Europa und der Stier, Hippolytos und der Seestier). 69,3 97,5

569. Herakles und Nessos. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa del Centauro. (Phot. Sommer.)

570. Danae und Schiffer. Pompejanisches Wandgemälde. (Guidobaldi.)

Dieser Antiphilos, aus Ägypten gebürtig und vermutlich auch dort wirkend, der angebliche Nebenbuhler des Apelles (S. 292), war besonders vielseitig und gab für verschiedene Richtungen der Folgezeit den Ton an. Er war auch der erste Vertreter der „Rhopographie" (Kleinkrammalerei), der auch die geringen oder niedrigen Erscheinungen der täglichen Umgebung für wert hielt mit den Mitteln der Enkaustik künstlerisch dargestellt zu werden. Sein feueranblasender Knabe führte Beleuchtungseffekte in die Malerei ein. Wir werden ihn noch als Erfinder der tierköpfigen „Grylli" wiederfinden. Von solcher Vorliebe für Niedriges und für Travestie ist der Schritt nicht weit zu schlüpfrigen Szenen, wie wenn der Maler Ktesikles ein Liebesabenteuer der syrischen Königin Stratonike mit einem Fischer verewigte. Die hellenistische Kunst sollte alle diese Seiten weiter ausbilden.

II. Die Zeit des Hellenismus (280—30).

Allgemeines. Das Ziel, das Alexander dem neuen Griechentum gesteckt hatte, die ganze antike Welt zu hellenisieren, gab auch der Kunst der nächsten Jahrhunderte die Richtung. Die Haupttätigkeit entfaltete sich im Osten. Das verarmte Griechenland, Athen und der Peloponnes, ließ die Kunst zum Handwerk herabsinken. Die Philosophenschulen und die zu Studien und Sport vereinigten Jünglingsgenossenschaften (Epheben), auf denen damals die Bedeutung Athens beruhte, vermochten die Kunst nicht zu fördern; was an Kunstalmosen der Stadt zugewandt ward, fiel von den Tischen fremder Könige und reicher Gönner. Sikyon verkaufte seine Bilderschätze und sammelte den Rest in einer Galerie. Der achäische Bund trieb so wenig Kunstpflege wie der ätolische. Von den nordischen Königreichen Makedonien und Epeiros, leider auch von Syrakus unter Hieron II., hören wir nur ganz Vereinzeltes. In Kleinasien fällt die Gründung des zunächst noch unbedeutenden pergamenischen Reiches in den Beginn unserer Periode; es sollte sich zu einem Hüter attischer Traditionen und Förderer neuer Kunstrichtungen entwickeln. Rhodos gewann für die Kunst seine Hauptbedeutung erst gegen das Ende des Zeitabschnittes. Von Syrien fehlt alle zusammenhängende Kunde. So tritt neben Pergamon Ägypten in den Vordergrund. Die große geistige Regsamkeit Alexandriens, die der ganzen Periode den Namen der alexandrinischen aufgeprägt hat, spricht sich auch in den Kunstleistungen aus, die so eng wie nur je mit den literarischen Bestrebungen Hand in Hand gehen. Kallimachos Theokrit Herondas bezeichnen auch Richtungen der bildenden Kunst, und der die Götter zu Menschen herabsetzende Euhemerismus lähmte und bestimmte auch die bildliche Darstellung der Götter. Dazu kommt der Einfluß des Hofes, der für uns wiederum bei weitem am deutlichsten in Alexandrien verfolgbar ist.

Die Überbleibsel hellenistischer Kunst sind im ganzen spärlich und weit zerstreut. Haben auch Ausgrabungen in Samothrake, Pergamon, Priene, Magnesia und anderwärts unverächtlichen Stoff zur Kenntnis dieser Periode geliefert, so fehlt doch noch sehr viel an einem einigermaßen ausreichenden Bilde, namentlich da zwei Hauptstätten hellenistischer Kultur und Kunst, die Stadt Alexandrien und die syrischen Hauptstädte, fast alle Auskunft versagen. Einen gewissen Ersatz dafür bietet Pompeji, das im Laufe des 2. Jahrhunderts völlig hellenisiert ward, zum Teil wohl unter Einflüssen, die von dem benachbarten Puteoli (Pozzuoli), dem damaligen Haupthafen Italiens für den Verkehr mit Syrien und Ägypten, ausgingen. Kleinasien und der Osten waren mit zahllosen Städten, die Alexander und seine Nachfolger gegründet hatten, übersäet, aber in den dortigen Trümmerstätten ist die Scheidung hellenistischen und römischen Gutes nicht immer leicht; im ganzen scheint letzteres zu überwiegen. Olympia und Delos haben eine Anzahl Kunstwerke aus dieser Periode bewahrt, im griechischen Westen fehlen sie fast ganz. Bei diesem Zustand unserer Denkmälerkenntnis sowie bei fast völligem Versagen der schriftlichen Quellen ist eine eigentliche Geschichte der hellenistischen Kunst noch nicht zu geben. Wir müssen uns begnügen die allgemeinen Züge der Periode, in der die hauptsächlichsten Keime zur Weiterentwickelung nicht der antiken Kunst allein beschlossen liegen, zu schildern und versuchen für ein paar Kunststätten einige Sonderzüge festzustellen, allerdings auf die Gefahr hin, für besonders charakteristisch zu halten was uns zufällig noch erkennbar ist.

Baustile und Grundrißformen. Von den drei Baustilen zeigt der dorische alle Zeichen des Altersverfalles. Der alte Kraftmesser, der Echinos des Kapitells, vegetiert in seiner gradlinig leblosen Gestalt (S. 257) fort und wird ein äußerliches Übergangsglied. Auch der gradlinige obere Abschluß der Schlitze an den Metopen statt des älteren leicht gerundeten ist charakteristisch. Sehr beliebt ist der Schutz des unteren Teiles der Säule, indem er anstatt

571. Der Zeustempel in Nemea.

572. Zweistöckige Säulenhalle in Pergamon. System. (Bohn.)

573. Diagonalkapitell von einer Ante der Vorhalle des Tempelbezirks der Athena in Pergamon. („Pergamon".)

574. Jonisches Diagonalkapitell. Pompeji. (Durm.)

575. Fries vom Torbau Ptolemäos' II. in Samothrake. (Unters. in Samothrake.)

der leicht verletzlichen Kannelierung glatt gelassen oder facettiert wird, allerdings zum Schaden der
19.7 Einheit des Säulenstammes (Fig. 601. 654). Aber wichtiger ist der Wandel der Proportionen. Indem die Säulen ionischer Schlankheit nachstreben und eine Höhe von 13 unteren Halbmessern erreichen, wobei das Kapitell völlig zusammenschrumpft (Fig. 571), wird das Gebälk notwendigerweise so niedrig, daß sich die übliche Anordnung der Triglyphen und Metopen nicht mehr durchführen läßt: einer der Punkte, an die die eifrige Opposition kleinasiatischer Architekten (Pytheos, Hermogenes, Targelios) gegen den Dorismus anknüpfte. Die Triglyphen sinken daher zu bloßen Ziergliedern herab, von denen zwei und mehr über ein Interkolumnium kommen. In dieser Gestalt verbindet sich das dorische Triglyphon sogar mit ionischen Säulen und ionischem Epistyl, wo denn infolge der Weitsäuligkeit und der Niedrigkeit des Frieses die
19.7 Zahl der Triglyphen noch steigt (Fig. 572). Nachdem die Stilmischung einmal begonnen, erhält wohl auch eine dorische Säule ionische Kannelierung, oder es bekrönt, wie beim Dionysostempel in Pergamon, ein ganz verkümmertes dorisches Kapitell eine ionische Säule.

Der herrschende Stil, namentlich im Osten, ist der **ionische**. Ihm hat namentlich **Hermogenes**, der bedeutendste Baumeister dieser Zeit (Ende des 3. Jahrhunderts) sein fortan gültiges Gepräge gegeben. Als Basis tritt die attische Form (Fig. 231) an die Stelle der ionischen (Fig. 230), wird aber durch eine untergeschobene viereckige Platte (Plinthe) erhöht. Das Kapitell erhält eine vereinfachte Form, indem der elastische Schwung des die Voluten verbindenden Kanals (Fig. 230) schwindet und einer gradlinigeren Form Platz macht. Eine andre Kapitellform, das „Diagonalkapitell", das sich nach allen vier Seiten gleichmäßig entwickelt, tritt im Osten nur vereinzelt auf (Fig. 573), öfter im Westen, besonders regelmäßig in
19.9 Pompeji (Fig. 574). Die Kapitelle werden, namentlich an der Polsterseite, reicher mit Ranken verziert, z. B. in dem ionischen Tempel zu Pergamon, einem Bau von ungewöhnlicher Vollendung. Ein oft wiederholtes Friesornament bietet in typischer Form der Torbau des
19.4 Ptolemäos Philadelphos in Samothrake (Fig. 575). Ebenda und am ephesischen Artemision
19.5 häufen sich an den Antenkapitellen die Wellenglieder bis zu dreifachem Kymation, da ein einfaches bei den großen Verhältnissen der Gebäude zu plump wirken würde.

Der **korinthische** Stil hat weniger Verbreitung gefunden als man denken sollte; wie es scheint, begegnete auch er dem Widerspruche der ionischen Architekten (Targelios). In Priene, Magnesia, Pergamon findet er sich so wenig wie beispielsweise in Olympia oder Delos, wohl aber am Olympieion in Athen, einem achtsäuligen Dipteros, den Antiochos Epiphanes von Syrien (um 175) auf der Grundlage des peisistratischen Baues (S. 153) durch M. **Cossutius**, vermutlich einen griechischen Freigelassenen dieser Familie, aufführen ließ, ohne ihn doch zu vollenden; die 17 m hohen Säulen erregten in alter Zeit wie noch heute Bewunderung (Fig. 576). Die Basen der korinthischen Säulen ruhen meistens auf Plinthen. An den Säulenschäften werden manchmal ganz unorganisch Platten mit Reliefs (Stylopinakia) angebracht: später treten Inschriftplatten an die Stelle. Die Kapitelle erlauben mannigfache Bildungen: in die Blätter und Ranken mischt sich auch schon figürlicher Schmuck, so z. B. in dem reizvollen Kapitell aus Eleusis, mit gehörnten Flügellöwen an den Ecken, das einem Torbau des Appius Claudius Pulcher (um 50) angehört (Fig. 577). Dieses Kapitell ist nach Art der Stützen von Dreifüßen (Fig. 477) dreiseitig, um, mit der einen Ecke der Ante ganz nahe gerückt, seinen Schmuck besser sichtbar zu machen. Korinthische Kapitelle von eigentümlicher Form verbinden sich mit dorischem Gebälk an einem Tempel etwa des 2. Jahrhunderts in Pästum. Friese
19.10 mit gerundetem oder geschweiftem Profil treten in dieser Zeit erst selten auf; dagegen finden sich schon Beispiele, daß Säulen vor die Wandfläche gestellt und das Gebälk demgemäß ver-
96,1 kröpft wird.

576. Das Olympieion in Athen.

Neue Säulenformen gesellen sich zu den althergebrachten, namentlich in Ägypten, wo Säulen mit Lotusknospen= und Palmenkapitell (Fig. 48. 49) wieder aufkommen. Letztere finden weite Verbreitung (Fig. 578), mit ihrem glatten Schafte, der bald, besonders bei hartem Material, weit um sich greift; gelegentlich werden die Säulen aus abwechselnd weißen und schwarzen Trommeln zusammengesetzt. Palmensäulen treten besonders in Mittelreihen zwei= schiffiger Säulenhallen (S. 320) auf. Aber auch ganz dünne Stützen werden Mode, wie in

577. Dreiseitiges korinthisches Kapitell. Eleusis.

578. Palmensäule aus der Basilika in Pergamon.

dem Prachtzelte Ptolemäos' II. Palmen und schlanke Thyrsen (Dionysosstab mit Blätterknauf) aus Holz, dem luftigen Zelt angepaßt. Solche Stützen boten die Vorbilder für Dekorationen, denen wir auf pompejanischen Wänden begegnen (Fig. 579). Alles strebt nach Leichtigkeit und Durchsichtigkeit; man möchte an Metall als Material denken.

579. Von einer pompejanischen Wand.

Demselben Bestreben dienen manche neuen Grundrißformen. Der schon erwähnte Hermogenes (S. 311), der uns neuerdings durch seine Tempel in Magnesia und Teos genauer bekannt geworden ist, trat auch auf diesem Gebiete für die ionische Baukunst durch Beispiel und Schrift als Neuerer auf. In dem nicht eben großen Dionysostempel zu Teos (6×11 Säulen) führte er die bisher kaum erreichte Säulenweite von 2½ Durchmessern („eustyl" S. 113) ein; sie gilt auch für den kleinen Tempel des Zeus Sosipolis auf dem Markte von Magnesia (Fig. 580), der sonderbarerweise eine prostyle Front (Fig. 220) mit einer Rückseite in Form eines Antentempels (Fig. 219) verbindet. In seinem Hauptbau, dem großen Tempel der Artemis Leukophryene („vom Weißen Berge") in Magnesia (Fig. 581, 8×15 Säulen), der in den letzten beiden Jahrzehnten des 3. Jahrhunderts erbaut ward, verschaffte Hermogenes der schon früher nicht unbekannten Form des Pseudodipteros (Fig. 300 Selinunt, 242 Messa, vgl. S. 119) erneutes Ansehen. Obschon der weite Umgang mit Holz gedeckt werden mußte, stellte Hermogenes die Säulen um der Spannweite des marmornen Gebälkes willen enger (1¾ Durchmesser), hob dafür aber das mittelste Interkolumnium der Frontseiten durch größere Weite (2¾ Durchmesser) hervor — auch dies nichts ganz Neues, da, abgesehen von Torwegen (Fig. 408), an dem alten Tempel zu Samos (S. 134 ff.) und dem ephesischen Artemision (S. 270) die Interkolumnien der Frontsäulen von den Ecken gegen die Mitte immer weiter wurden. Ungewöhnlich war an dem Tempel zu Magnesia der Verschluß des Pronaos und des Opisthodoms durch hohe Wände mit einem Portal in der Mitte statt der üblichen Vergitterung, geschmacklos die Ausstattung des Giebelfeldes mit drei Türen anstatt einer Giebelgruppe. Alles an Hermogenes' Bauten, auch der Fries des Artemision, bezeugt durch wenig sorgfältige und sehr ungleichmäßige Ausführung die Hast der Arbeit, die die

580. Zeustempel in Magnesia. („Magnesia".)

581. Tempel der Artemis Leukophryene in Magnesia. („Magnesia".)

582. Tempel der Artemis in Lusoi. (Oest. Jahresh.)

584. Ionischer Tempel in Pergamon. (Bohn.)

585. Orestes und Pylades vor Thoas, Iphigenie erscheint mit dem Bilde der Artemis. Wandgemälde aus Pompeji, **casa del citarista.** (Phot. Sommer.)

583. Tempel bei Tarsos. (Koldewey.)

586. Felsinsel mit Bauwerken. Pompejanisches Wandbild. (Overbeck.)

587. Neuer Mysterientempel in Samothrake. Norden unten. (Nach Hauser.)

Tempel lieber irgendwie fertig stellen als dem Schicksal des Didymäon (S. 289 f.) verfallen lassen wollte. Trotzdem blieb Hermogenes' Ansehen entscheidend, nicht bloß für den Osten, sondern auch für Rom (s. u.). Übrigens war mit der „eustylen" Säulenweite noch nicht das letzte Wort gesprochen: ein Bau unbekannter Bestimmung zu Kardâki auf Korfu hat sogar Interkolumnien von 3 Durchmessern. Ganz besondere Verhältnisse müssen bei dem Grundriß des Tempels der Artemis in dem nordarkadischen Gebirgsorte Lusoi (Fig. 582) mitgewirkt haben: ein Antentempel mit vier Säulen zwischen den Anten vorn und hinten, die Cella ähnlich wie in Bassä (Fig. 436) beiderseits mit kapellenartigen Nischen umgeben, endlich beide Langseiten außen durch geschlossene Räume erweitert, zu denen Zugänge aus der Cella führen.

Noch zwei andere Grundrißformen werden beliebt. Einmal tritt, zumal bei kleineren Tempeln, die alte Form des Megarontempels ohne Opisthodom wieder auf (Fig. 613, Dionysostempel); sie scheint besonders im Asklepiosdienst üblich gewesen zu sein, wo sie z. B. schon in Epidauros (S. 257), sodann in Priene (Fig. 527) und jetzt in dem stattlichen Asklepieion von Kos auftritt. Sie erscheint auch in einem großen Tempel unbekannter Zeit zu Tarsos (Fig. 583), hier gerechtfertigt durch die Anlage des Tempels als Podiumtempels. Bei dieser Form wird der Tempel anstatt des üblichen ringsum angeordneten Stufenbaues auf ein mehr oder weniger hohes Podium gehoben, das nur vorn durch eine Treppe zugänglich ist: durch diese Erhöhung wird dem Tempel ein beherrschender Eindruck gesichert. Ein glänzendes Beispiel für die mächtige Wirkung eines solchen aufgetreppten Tempels, namentlich wenn er den Schlußpunkt eines langen Zuganges bildet, bietet der ionische Tempel in Pergamon, der wahrscheinlich dem Königskultus gewidmet war (Fig. 584, vgl. Fig. 613). In den Beispielen zu Tarsos und Pergamon haben die Tempel auch auf dem Podium ihren Stufenring bewahrt: dieser fehlt bei kleineren Tempeln, deren Häufigkeit in hellenistischer Zeit pompejanische Bilder nach hellenistischen Originalen bezeugen (Fig. 585), wie denn auch Vitruv die Podiumtempel als bei den Griechen üblich bezeichnet. Gelegentlich verkümmert freilich die breite Freitreppe zu einer schmalen Stiege, wie im Apollotempel zu Pompeji. Hellenistische Bilder lehren uns auch die wiederaufgenommene (S. 128) Liebhaberei für ungrade Säulenzahl an der Front kennen (Fig. 586).

Hypäthrale Anlagen mit ungedecktem Mittelbau, wie im Didymäon (Fig. 529), kommen auch ferner bei Kolossaltempeln vor (athenisches Olympieion Fig. 576). Eine neue Anordnung der Cella, durch mystischen Kultus bedingt, erscheint im Tempel der syrischen Göttin Anaïtis zu Hierapolis (um 290) und in dem neuen Mysterientempel auf Samothrake (etwa um 260, Fig. 587). Die Gestaltung des Hauptraumes, ob dreischiffig oder mit Seitenkammern nach Art des Tempels von Bassä (Fig. 436), steht nicht ganz fest, aber das Querschiff mit den Seitentüren und der erhöhte Chor (Thalamos) um die Opfergrube innerhalb einer flachen Apsis nehmen Hauptzüge der christlichen Basilika vorweg. Vertiefte Nischen als Abschluß eines Saales kehren auch sonst wieder. Es scheint als ob die Verbindung gerundeter Formen mit den hergebrachten gradlinigen zu den Aufgaben der hellenistischen Baukunst gehört habe, doch ist es bei dem Zustande der Ruinen und unserer Überlieferung schwer immer Hellenistisches und Römisches zu scheiden. Rundbauten sind häufig, nicht bloß kleine runde Säulenhallen, unten mit Mauern und Gittern geschlossen, oben offen, die häufig auf hellenistischen Bildern erscheinen (vgl. Fig. 605), sondern auch bedeutendere Gebäude wie der schöne Rundbau Arsinoes in Samothrake (Fig. 588, vor 285 erbaut): er war von mäßiger Größe (17 m Durchmesser), wegen seiner Bestimmung für die Mysterien ringsum fest verschlossen, außen und innen in scheinbar zweistöckiger Gliederung. Als Siegesdenkmal ward (um 130?) ein Rundbau in Ephesos errichtet, ein doppelstöckiger, ein Tropäon als Spitze tragender Monopteros über viereckigem

Sockel (Fig. 589). Auch auf dem Nilschiffe Ptolemäos' IV. hatte Aphrodite einen Rundtempel. Dazu trat im Orient, der von alters her den Keilschnittbogen kannte (Fig. 39. 107. 122), der Gewölbebau. Dieser lag in Alexandrien um so näher, als dort bei dem Holzmangel auch alle Wohnhäuser flach gewölbt waren, mit plattem Dach darüber, wie heute in der Umgegend Neapels. Gebäude mit Dächern in Form von Tonnengewölben spielen in ägyptischen Landschaftsbildern eine große Rolle (Fig. 619). Ob auch schon der eigentliche Kuppelbau geübt ward, worauf die Apsiden mit ihrer halbkugelförmigen Bedeckung schließen lassen, ist nicht sicher nachzuweisen. Der von Deinochares begonnene Tempel Arsinoes, mit einem Gewölbe aus dem damals neuentdeckten Magnetstein, an dem die eiserne Statue der Königin schweben sollte, blieb unvollendet; ein Saal mit „rautenförmiger" Decke auf dem großen Nilschiffe Ptolemäos' IV., einem schwimmenden Palaste, scheint auf eine ungewöhnlichere Art der Wölbung zu deuten. Gewiß besaß auch Syrien mit seinen Hauptstädten Antiocheia, Seleukeia usw. zahlreiche Gewölbebauten; der Tempel des Gottes Marnas in Gaza, der freilich erst in sehr später Zeit genannt wird, war ein von doppelter Säulenhalle umzogener Rundbau, dessen Kuppel nach Art des römischen Pantheon geöffnet gewesen zu sein scheint.

588. Rundbau der Arsinoe auf Samothrake, ergänzt. (Niemann.)

589. Rundbau bei Ephesos. (Niemann.)

Haus und Halle. Dem griechischen Hause war sein Plan schon von Anfang an vorgezeichnet. Troja (Fig. 155) und Tiryns (Fig. 194) enthalten den Kern der Hausanlagen, wie sie uns ein und zwei Jahrtausende später in Priene und Delos entgegentreten. In Priene (Fig. 590) erreichen wir durch einen schmalen Gang den Hof, der somit ins Innere verlegt wird; an ihn schließen sich in alter Weise Vorhalle (Prostas) und Saal (Oikos, oecus) für die weiblichen Arbeiten an, daneben Schlafzimmer (Thalamoi); kleinere Kammern für Dienerschaft und Hausbedarf, sowie eine nach Norden geöffnete schattige „Exedra" umgeben den Hof. Dies ist das Bild der Frauenwohnung (Gynäkonitis); die Männerabteilung (Andronitis, Fig. 591) bedarf vor allem eines von Säulengängen umgebenen Hofes (Peristyl) für den gewöhnlichen Verkehr, und größerer Räume, Speisesäle und dergleichen. Neben einfachen Räumen gab es auch manche Abarten, die von einzelnen Gegenden aus Verbreitung gefunden hatten. Die Sonnen=

22,1

insel Rhodos lieferte ihr „rhodisches Peristyl“, dessen eine gegen Süden schauende Halle höher war als die anderen (Fig. 592). Säle mit Ausblick ins Grüne hießen „kyzikenisch“, „korinthisch“ solche, vor deren Wände Säulen getreten waren, die die gewölbte Decke trugen (Fig. 593). Alexandrien steuerte seinen „ägyptischen Saal“ bei, groß und dreischiffig, dessen überhöhtes Mittelschiff nach Art altägyptischer Hypostyle (Fig. 73) hohes Seitenlicht in den Saal fallen ließ, während sich über den Seitenschiffen ein flacher oberer Umgang hinzog (vgl. das Gebäude rechts auf dem Felsen in Fig. 586).

Eine Erweiterung und Steigerung des Wohnhauses führte zum Palast, wie er uns in einfachster Form auf der Burg von Pergamon vorliegt (Fig. 594). Der sehr beengte Raum zwang hier zu bescheidener Entwickelung. Ein älterer Bau und ein größerer, etwa aus der Zeit Eumenes' II., gruppieren sich je um ein Peristyl, dessen Hallen dort mit hölzernen Stützen, hier mit steinernen Säulen gebildet wurden. In dem jüngeren Palaste sind der große Altar im Hofe (B), der stattliche „Thronsaal“, eine am Ende eines Ganges gelegene vergitterte Kapelle (A) und das gegen den Burgweg gekehrte Brunnenhaus bemerkenswert; ausgedehnte Keller und Wirtschaftsgebäude schließen sich südlich an (Fig. 613). Viel ausgedehnter und prächtiger waren die Königspaläste der größeren Monarchien — in Alexandrien nahm diese Serailstadt fast ein

590. Haus in Priene. (Nach Schrader.)

592. Rhodisches Peristyl, Durchschnitt. Pompeji, Haus der silb. Hochzeit. (Mau.)

591. Haus in Delos. (Nach Convert.)

594. Der Königspalast in Pergamon (ergänzte Skizze). A Basis. BB Altäre. CC Nebenhaus. (Cisterne später.)

593. Exedra nach Art eines oecus Corinthius. Pompeji, casa di Meleagro.

Drittel der griechischen Stadt ein —, aber von Einzelheiten ist weder aus Alexandrien, noch aus Antiocheia, noch aus Syrakus etwas nachweislich. Neben die städtischen Paläste treten auch königliche Villen in reizvoller Umgebung (Daphne S. 288); eine im südlichen Makedonien bei Palatitza aufgefundene Villa etwa des 3. Jahrhunderts mag als Ersatz dienen. Parkanlagen nach Art der alten orientalischen „Paradiese" gehören zur kaum entbehrlichen Ausstattung der Großstädte. Sie wurden auch wohl mit seltenen Tieren bevölkert und in zoologische Gärten verwandelt, wie in Alexandrien unter Ptolemäos II. In Ägypten, dem alten Sitze der Blumenzucht und der Ziergärten, ließ sich selbst ein für vorübergehende Zwecke errichtetes Zelt, wie das Prunkzelt Ptolemäos' II. (S. 340), ohne umgebende Gartenanlagen nicht denken; ja sogar auf dem unter Archimedes' Beirat gebauten Prachtschiffe Hierons II., der später in „Alexandreia" umgetauften „Syrakosia", durfte ein Garten mit Bäumen in bleiernen Töpfen und mit Laubgängen nicht fehlen. Der Luxus von Gärten innerhalb der Städte verbreitete sich bis in die alten Kultursitze, wie Athen, wo Epikurs Garten oder das Lakydeion der Akademie den Philosophenschulen einen neuen Reiz verliehen.

595. Grabstein von Syra. (Lebas.)

Die innere Ausschmückung der Häuser mit Wandmalereien, Bildern, Teppichen (S. 263) steigerte sich in hellenistischer Zeit, namentlich im Palastbau, zu großem Dekorationsluxus. Das vielfach geringe Material — Luftziegel wurden z. B. auch an den Palästen in Halikarnaß und Tralles verwandt, gebrannte Ziegel kommen erst im letzten Jahrhunderte v. Chr. auf — führte zu einer ausgedehnten Verkleidung mit kostbaren Stoffen, die besonders in Alexandrien aufs reichste ausgebildet ward. Zedern, Zypressen und wohlriechendes Thyonholz, Gold und Elfenbein waren beliebt. Platten bunten Marmors, die alte Metallbekleidung, ja sogar Glasplatten wurden herangezogen, um im Verein mit kostbaren Teppichen und Mosaiken eine prachtvolle Dekoration hervorzubringen. Wo echtes Material fehlte, trat bemalter Stuck oder Wandmalerei an die Stelle. In Alexandrien finden wir schon früh die Dreiteilung der Wand, z. B. über einem marmorierten Sockel eine rote Wandfläche und darüber einen blauen Streifen, als ob man in den freien Himmel blickte. In Pergamon und Priene ward, wie in Pompeji, das mittlere Wandstück gern mit nachgeahmten bunten Marmorquadern in Stuckrelief verkleidet. Die Wände wurden durch Pilaster (Fig. 529) oder vortretende Säulen (Fig. 593) gegliedert, die Wandflächen dazwischen durch eckige oder gerundete Nischen mit Statuen belebt, beides überaus fruchtbare Dekorationsmotive. Allmählich begann auch schon die Wandmalerei sich in phantastischen Architekturspielen zu ergehen, für die Apaturios von Alabanda ein Beispiel in Tralles lieferte. Für die äußere Gestaltung der Gebäude ist ein Fassadensystem bemerkenswert, dessen früheste Spuren sich auf Grabsteinen von Delos (Rheneia) und Syros etwa um 100 v. Chr. finden (Fig. 595): der Rundbogen wird als eigentlicher Träger der Konstruktion für Fenster und Türen verwendet, dazwischen aber werden die Mauern äußerlich durch Halbsäulen, Pilaster und horizontales Gebälk gegliedert, eine demnächst in Rom mit Vorliebe aufgenommene Verbindung zweier grundverschiedener Bausysteme (Fig. 761). Wie reich Palastfassaden gestaltet sein konnten, scheinen ihre Nachbildungen auf Bühnendekorationen mit ihrer fast borrominischen Auflösung in Vorsprünge und zurückspringende Teile darzulegen. 29,5

Einer der hervorstechendsten Züge in dem Bilde hellenistischer Städte ist die Menge der Säulenhallen, die die Plätze und Tempelhöfe (Fig. 527) ebenso wie den Hof des Hauses oder Palastes (Fig. 591. 594) zu umsäumen pflegten und Schutz gegen Sonne und Regen boten. Auch finden sich bereits die Anfänge der Übertragung dieser Hallen auf Straßen, nach Art mittelalterlicher „Laubenstraßen", z. B. in dem „Dromos" (Corso) in Athen: eine später allgemein verbreitete Sitte. Gewöhnlich waren die Hallen einstöckig, aber schon in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts erfand Sostratos von Knidos, der Erbauer des Pharos von Alexandrien (S. 288), „schwebende" d. h. zweistöckige Hallen (Fig. 572), die, der Mehrstöckigkeit der Häuser entsprechend, sich bald großer Beliebtheit erfreuten: schmückten sie doch sogar

596. Basilika in Thera. (Die leeren Pfeiler sind später.)

598a. Basilika in Pompeji. Grundriß.

598b. Basilika in Pompeji. Querschnitt, Eingangswand von innen gesehen. (Mau.

597. Stoa König Attalos' II. in Athen. (Nach Mylonas.)

599. Die „Stierhalle" in Delos. Grundriß. (Durm nach Nénot.)

das Nilschiff Ptolemäos' IV. In Pergamon bildete ein stattlicher zweistöckiger Torbau den Eingang zum Bezirk der Athena (Fig. 613). Gewöhnlich ist das untere Stockwerk dorischen, das obere ionischen Stils; selten sind beide Stockwerke dorisch. Hallenbauten treten auch als selbständige Gebäude auf; wie in älteren Zeiten die Leschen (Fig. 327 n. 55), so jetzt die Basiliken, die „Königshallen". So wurden zwei ganz verschiedene Anlagen benannt. Im Peloponnes erscheinen zuerst mehrschiffige Säulenhallen, dreischiffig oder meistens zweischiffig. Die letztere Hallenform ward besonders im Osten beliebt und erhielt wohl hier den Namen Basilika, sei es im Hinblick auf die ähnlichen Vorhallen der persischen Königspaläste (Fig. 174), sei es nach den lebenden Königen als Stiftern. Diese Hallen sind einstöckig (vgl. Fig. 586 rechts) oder zweistöckig, nur ausnahmsweise bloß durch Türen (und Fenster?) sich öffnend (Fig. 596), der Regel nach an der einen Langseite durch eine offene Säulenfront leicht zugänglich (Fig. 597). Im Hintergrunde der inneren Halle wurden oft Läden angebracht, wie sie der Marktverkehr erforderte (Fig. 527. 597). Eine andere, geschlossene Gestalt, die daneben hergegangen sein wird, tritt für uns zuerst in der Basilika von Pompeji, einem Bau etwa aus dem Ende des 2. Jahrhunderts, auf (Fig. 598 a). Eine niedrige Vorhalle (Chalcidicum), der Vorhalle christlicher Basiliken vergleichbar, führt hier von der einen Schmalseite durch weite Türen in einen großen Saal, dessen Mittelraum rings von hohen Säulen umgeben und von einem Umgang umzogen war. Fenster in der zweistöckig gegliederten Außenwand sorgten für ausreichendes Licht (Fig. 598 b); im Hintergrunde wurden erst später ein erhöhtes Tribunal und zwei niedrigere Nebenräume, die der Rechtspflege und der Verkehrspolizei dienten, hinzugefügt. Ähnlichen Zwecken mag, dem Grundriß nach zu urteilen, die „Stierhalle" in Delos, damals einem blühenden Handelsplatz, gedient haben (Fig. 599); sie ist besonders bemerkenswert durch die Verwendung vorspringender Stiervorderteile als Gebälkträger (Fig. 600), wie wir sie aus Persien kennen (Fig. 178) und auch sonst in hellenistischer Zeit in verschiedener Verwendung finden. Die gebräuchlichste Form der geschlossenen Basilika, mit überhöhtem Mittelschiff, gleicht dem ägyptischen Saal (S. 317) und dürfte in Alexandrien ausgebildet worden sein (vgl. Fig. 586). 19,7

600. Die „Stierhalle" in Delos. Querschnitt. (Turm nach Nénot.)

601. Dreistöckiger Hallenbau in Ägä. (Bohn.)

Eine besondere Verwendung fand die ein- oder zweischiffige Halle in kleinasiatischen Bergstädten. Hier ward gern ein steiler Abhang mit einem mehrstöckigen Gebäude verkleidet, dessen untere Stockwerke als Keller oder Magazine dienten, während zuoberst eine Säulenhalle sich gegen die Fläche des Berges öffnete (Fig. 601. 614). Pergamon bietet noch eine andere geistvolle Benutzung ansteigenden Terrains (Fig. 602). Nördlich vom Tempelhof Athenas (Fig. 613) steigt der Felsen so rasch an, daß die Räume der berühmten Bibliothek (die Spuren der Büchergestelle für mehr als 100000 Bände sind noch sichtbar) in gleicher Höhe auf die tiefe, gegen Süden offene Halle führen, die zur Basilika (S. 320) gehört (Fig. 603). Indem man somit die Säle — im Hauptsaale stand eine Athenestatue — ganz für die Bücher frei ließ, bot die geräumige, zugleich warme und schattige Halle einen ausgezeichneten Arbeitsplatz. Die Anordnung war so praktisch, daß sie für das ganze Altertum, Alexandrien so gut wie Rom, als typisch gelten kann, ja sogar ein Nachleben bis in die mittelalterlichen Klosterbibliotheken an den Kreuzgängen geführt hat.

602. Die Bibliothek in Pergamon. Grundriß.
Erdgeschoß schwarz, Oberstock schraffiert. (Nach Bohn.)

603. Die Bibliothek in Pergamon. Querschnitt. (Nach Bohn.)

Markt und Stadt. Die bisher hervorgehobenen Züge finden auch auf den Mittelpunkt der Stadt, den Markt, Anwendung. Die ganz ungeregelten Marktanlagen älterer Städte hatten längst unter ionischem Einfluß einer regelmäßigen Gestalt Platz gemacht; der Markt war mit Staatsgebäuden, Tempeln und Hallen umgeben, der strengen Regel nach sogar ohne alle offenen Straßenzugänge. In Pergamon (Fig. 613) verdankte der so eingefaßte Markt seine unregelmäßige Gestalt dem schwierigen Terrain; ebenso in Assos. Einen wahren Normalmarkt haben die Ausgrabungen von Priene uns kennen gelehrt (Fig. 527). Der viereckige Platz, mit

einem Altar, Weihgeschenken und Ruhesitzen ausgestattet, ist an drei Seiten von Hallen und Läden umringt. Im Norden, jenseits der Hauptstraße, beherrscht ihn eine höher gelegene Basilika (hier „Heilige Halle" genannt), mit dem theaterförmigen Buleuterion C und dem Prytaneion D; davor eine Wandelbahn mit Ruhesitzen an den Enden. Neben der Basilika führt eine Treppe zu den Propyläen des Athenatempels (S. 270) empor; an den Markt stößt mit seiner Rückseite der Asklepiostempel. Ein anderes, etwas einfacheres Marktbild bietet die Agora von Magnesia. Um den kleinen Tempel des Zeus Sosipolis (Fig. 580) dehnt sich dort in großem Rechteck die Agora, von einer zweischiffigen Halle umgeben, deren innere Säulen ionisch sind. Ein ionischer Torbau führte aus der Nordhalle in den schräg anstoßenden Tempelhof des Artemision. Die ganze Doppelanlage ist aus einem Guß, vermutlich von Hermogenes (S. 313) durchgeführt.

604. Das Macellum (sog. Sarapistempel) in Puteoli. (Nach Hirt.)

605. Ansicht eines Macellum. Wandgemälde aus Boscoreale.

Außer dem Stadtmarkt gab es auch andere Märkte, z. B. Fisch- und Gemüsemärkte (Makella, macella), ebenfalls von Hallen und Läden umgeben, oft mit einer runden Tholos in der Mitte und einem Heiligtum im Hintergrunde (Fig 604, vgl. Fig. 605. 683). Einen vermutlich nicht seltenen Schmuck eines Marktes zeigt das achteckige sog. Horologion (Wasseruhr), das der Syrer Andronikos von Kyrros im 2. oder 1. Jahrhundert den Athenern stiftete, um seiner Reliefs willen als „Turm der Winde" bekannt.

Die Straßen der hellenistischen Städte, vielfach von Läden in den Erdgeschossen der Häuser eingefaßt, waren wenigstens teilweise gepflastert und mit Abzugsrinnen versehen, wie denn eine geordnete Wasserversorgung zu den Haupterfordernissen einer antiken Stadt gehörte. Durch unterirdische Druckleitungen wurde das Wasser auf die Burg von Pergamon wie zu anderen hochgelegenen Orten gehoben. In Pompeji hatte jedes Haus seine Wasserleitung und meistens im Peristyl eine unterirdische Zisterne. Brunnen waren an Toren, Straßen, Kreuzwegen und Plätzen reichlich verteilt. Ein weiterer Schmuck der Städte waren die Tore und Bögen, die die Straßen überspannten. Schon 318 ward am Markte zu Athen ein Triumphtor mit einem Tropäon darauf errichtet. In Asien waren Tetrapyla oder Tetrakionia, nach

Art eines Janusbogens angelegt, an Straßenkreuzungen beliebt (vgl. S. 79). Es waren die Vorbilder der römischen Straßen- und Ehrenbögen, gleich diesen Statuen oder Gruppen tragend. Ein reizvolles Straßenbild, ohne Zweifel auf hellenistischer Grundlage, bietet ein Wandgemälde aus dem palatinischen Hause der Livia (Fig. 606): es zeigt, wie die Mehrstöckigkeit der Häuser (in Pompeji seit dem 2. Jahrhundert üblich) den Gesamteindruck bestimmte. Im Osten wuchsen die Häuser oft zu „Türmen" in die Höhe. Erker und Balkons belebten, neben Fenstern in den oberen Stockwerken, das Bild (vgl. Fig. 764).

Unter den öffentlichen Gebäuden standen neben den Hallen, die zu vielfachem Gebrauche dienten, die Versammlungsgebäude obenan, namentlich die Rathäuser (Buleuterien, vgl. Fig. 352, B. 527, C). Ein besonders belehrendes Beispiel bietet das neuerdings aufgedeckte Buleuterion von Milet (Fig. 607, um 200 v. Chr.). Eine Eingangshalle korinthischen Stils führte zu einem Hofe, der, an drei Seiten von einer dorischen Säulenhalle umgeben, einen großen, reich geschmückten Altar zum Mittelpunkt hatte; die Rückseite nahm das zweistöckig gegliederte Rathaus ein, das im Inneren wie in Priene (Fig. 527, C) theaterförmig angelegt war. In Assos begnügte man sich dagegen mit einem einstöckigen quadraten Saale, der sich vorn mit sechs Türen öffnete und dessen Decke von vier Säulen gestützt ward.

606. Straßenbild. Wandgemälde aus dem Hause der Livia auf dem Palatin. (Rev. arch.)

607. Buleuterion von Milet, wiederhergestellt. (Knackfuß.)

Dem Verkehr der Bürger dienten noch andere Anlagen, in erster Linie die Gymnasien und Palästren, für die Übungen der Erwachsenen bestimmt. Bald waren es bloße Plätze, von Säulenhallen, Kammern und Exedren umgeben (Fig. 352, PA), bald reichgegliederte Prachtgebäude, mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet. In Athen entstanden um diese Zeit das Gymnasion Ptolemäos' II. und das Diogeneion. Eine Abart waren die kleineren Ephebeen, Turnhöfe für die heranwachsende Jugend. Mit den Gymnasien waren vielfach die Bäder verbunden, über die wir allerdings aus hellenistischer Zeit nur schwache Kunde haben. So wissen wir nicht, wie weit die römischen Thermen hier im einzelnen ihr Vorbild hatten, wenn auch die allgemeine Einrichtung der kalten und warmen Bäder längst feststand. Ein belehrendes Beispiel der griechischen Verbindung von Palästra und Bad bietet das unserer Periode angehörige älteste der pompejanischen Bäder (Fig. 608): zu der mit Hallen umgebenen Palästra mit ihrem Schwimmbade gesellen sich altmodische italische Zellenbäder und zwei nach hellenistischer Weise eingerichtete Abteilungen für Männer und Frauen (je Kaltbad, warmes Luftbad, heißes Bad), aus gemeinsamen Kesseln gespeist; die Unterhöhlung des Bodens, zum Teil auch der Wände, für den Durchzug warmer Luft stammt freilich wie manche andere Verfeinerung erst aus römischer Zeit.

608. Die sog. Stabianer Bäder in Pompeji.

Nicht minder unentbehrlich als Gymnasien und Bäder war einer hellenistischen Stadt ein Theater. Die Hauptsache blieb, (21) wie zu den Zeiten der ersten festen Theater im 4. Jahrhundert (S. 257), das große Halbrund mit Stufensitzen, das am liebsten einer Ausbuchtung des Terrains abgewonnen und durch Flügelbauten erweitert ward (Fig. 469); doch finden sich anscheinend auch schon Hochbauten mit Benutzung der Wölbung. Seit die Orchestra nicht mehr, wie im 5. Jahrhundert, Chor und Schauspieler zu gemeinsamem Spiele vereinigte, stellte auch das Bühnengebäude erhöhte bauliche Ansprüche; aus einfacheren Formen (21,2) entwickelten sich allmählich jene mehrstöckigen säulenreichen Hintergründe, deren Abbilder wir (21,3.5) auf pompejanischen Wänden wiederfinden.

Zu den Städten gehören auch die Gräber. Nach dem Mausoleum und den Scheiterhaufen Dionysios' I. und Hephästions (S. 284. 288 f.) darf man auch für die Folgezeit große Grabmäler annehmen, von denen aber nur geringe Kunde auf uns gekommen ist. Ein ansehnlicher zweistöckiger Bau ist das sog. Grab Therons bei Girgenti; eine kleine Nachahmung des Mausoleums im karischen Mylasa gehört wegen seiner korinthischen Säulen und Pilaster wohl erst in römische Zeit. Sehr beliebt waren in den Felsen gehauene Gräber mit einer oder mehreren Kammern, oft in dorischem Stil und in einfachen Farben dekoriert. Das Grab selbst nahm gern die Form eines Bettes oder Sofas an, unter dem wohl auch ein Hund Wache

hielt. Jedoch war die Gräbersitte je nach der Landschaft sehr verschieden. Das südliche Kleinasien z. B. bewahrte die Vorliebe für offenliegende Felsfassaden (S. 73). In Ägypten und seinen Nachbarländern trat neben das Kammergrab mit dem Bette schon früh das Nischengrab, wo die ganzen Wände nach Art römischer Columbarien (Fig. 786) in ein Fachwerk mit verschließbaren Nischen verwandelt wurden, um darin sei es die Leichen beizusetzen, sei es die Aschenkrüge zu bergen. Anderswo blieben Sarkophage üblich, in Böotien und dem südlichen Rußland Holzsärge mit Malereien, eingelegten Zieraten, Reliefs oder Statuetten, in Phönizien Nachahmungen hölzerner Totenladen mit ihrem Kranzschmuck in Stein, in Italien Tonreliefs als Umkleidung des Grabes. Ohne Zweifel waren auch Marmorsarkophage, wie die in Sidon gefundenen (S. 251. 280. 297), noch weiter im Gebrauch; freistehende Marmorsärge in Hausform lassen sich für unsere Zeit noch nicht sicher nachweisen.

609. Stützmauer von der Altarterrasse in Pergamon.

Der Sinn für reichere und individuellere Gestaltung, wie er der hellenistischen Zeit eigen ist, zeigt sich selbst bei bloßen Stadt- und Stützmauern. Während früher die Mauer möglichst fugenlos als eine einheitliche Fläche erscheinen sollte, gewinnen seit dem 4. Jahrhundert (analog der Wandgliederung S. 318) die einzelnen Steine ihre Sonderbedeutung. Bald genügt diesem Zwecke Randbeschlag der glatten Quadern, die auch wohl in Stuck nachgeahmt werden, oder eine Abschrägung der Kanten bei „gefegter“ Oberfläche (Fig. 609); bald werden die Blöcke sorgfältig als „Polsterquadern“ gerundet, mit abgeschrägten Stoßfugen (Fig. 610);

610. Mauer und Turm in Jasos. (Le Bas.)

611. Flußdurchlaß unter dem Torbau in Samothrake. (Unters. in Samothrake.)

612. Tor in Paläros (Kekropula), Akarnanien. (Heuzey.)

bald bleiben innerhalb eines geglätteten Randbeschlages „Spiegel“ stehen (Fig. 611); bald gibt man den Blöcken künstlich ein möglichst rauhes Äußere (Rustika, Fig. 528). Öfter wechseln regelmäßig höhere und schmalere Lagen; Mauerecken werden gern durch senkrechte Falze hervorgehoben (Fig. 528. 610). **Wohlerhaltene Stadtmauern,** mit ihren vorspringenden Türmen, wie Lysimachos' Mauer in Ephesos, machen einen großartigen Eindruck. Bei Toren und Brücken (Fig. 611) tritt Wölbung ein, die bereits seit dem 5. Jahrhundert in der westlichsten Landschaft Nordgriechenlands, in Akarnanien, für Tore üblich war (Fig. 612).

Unter den **Gesamtanlagen** dieser Zeit mögen ein paar hervorgehoben werden. Die Gruppe der Mysterienheiligtümer in **Samothrake**, auf sehr bewegtem Boden errichtet, verdankt ihre Ausbildung wesentlich den ersten Ptolemäern. Zu dem älteren Tempel aus Skopas' Zeit (S. 274) trat vor 285 Arsinoes Rundbau (Fig. 588), dann das ionische Torgebäude Ptolemäos' II. über einem Flußbette (vgl. Fig. 575. 611) und der neue Marmortempel (Fig. 587); Hallen und andere Gebäude umgaben die unregelmäßige Gruppe, und am Schluß öffnete sich der Blick auf Demetrios' Nike (Fig. 550). Die ganze Anlage zeugt von malerischem Sinn im Verein mit geschickter Benutzung der Bodengestalt. Noch höhere Aufgaben stellte die Anlage ganzer Städte (S. 287 f.). Ein anschauliches Bild einer hellenistischen Stadt, wenn auch auf italischer Grundlage, gewährt noch heutzutage **Pompeji**, namentlich in der Theatergegend, wo die öffentlichen Gebäude hellenistischen Bedürfnisses sich häufen. Bürgerstädten wie Pompeji und Priene (Fig. 527)

Zum Nebenkärtchen.

Der dicke Strich umschließt die ursprüngliche Burg, der unterbrochene die frühkönigliche, der feine Strich mit Türmen die Stadt Eumenes' II. Darunter breitete sich später die römische Stadt aus.

613. Die Oberstadt von Pergamon. Planskizze, zusammengestellt aus „Pergamon“.

Theater. Basilika. Athenetempel. Hallen. Altar des Zeus. Dionysostempel.

614. Ansicht eines Teiles der Burg von Pergamon in Wiederherstellung. (Bohn.)

steht die Residenzstadt **Pergamon** gegenüber (Fig. 613). Der zwischen zwei Flüssen ziemlich steil bis zu 310 Meter ansteigende Berg trug auf seiner Kuppe eine alte Feste, die zuerst im 3. Jahrhundert erweitert, endlich von Eumenes II. (197—159), der Pergamon erst zur Großstadt machte, bergabwärts mit einem bedeutend größeren Mauerkreis umgeben ward (s. das Nebenkärtchen). Über den hallenumgebenen Markt mit dem Dionysostempel führte der Weg an der Altarterrasse Eumenes' II. und einer Lädenreihe empor zum ursprünglichen Burgtor; links davon der alte Tempel der Stadtgöttin Athene mit seinem Hallenhof und der Bibliothek (Fig. 602), rechts die Palastgebäude (Fig. 593). Ihre Hauptansicht aber wandte die Burg dem Selinustale zu, wo in einer natürlichen Einbuchtung des Felsens das steile Theater über der langen mehrstöckigen Theaterterrasse mit dem schönen ionischen Tempel (Fig. 584) thronte. Vom gegenüberliegenden Ufer des Selinus gewährte die in Terrassen aufsteigende Hochburg ein großartiges Bild (Fig. 614). Hier spielt wiederum ein malerisches Moment mit, das die Einzelheiten einem künstlerischen Gesamteindruck unterordnet. Das liegt ganz im Geiste der Zeit; die pompejanische Landschaftsmalerei, die auf hellenistische Muster zurückgeht, stellt es in unzähligen Beispielen deutlich vor Augen (Fig. 586). 19,5

Die griechische Architektur der hellenistischen Periode hat eine große geschichtliche Bedeutung. Wurden auch durch sie die einfachen klassischen Typen gelockert oder verdrängt, so hat sie doch durch Vermehrung der Bauaufgaben, durch Erweiterung der konstruktiven Hilfsmittel, durch Steigerung der dekorativen Pracht die hellenischen Bauformen erst fähig gemacht auf einem weiteren Schauplatz und in einem späteren Weltalter zu herrschen. Die römische Architektur holte sich zu gutem Teil hier ihre Muster und Anregungen.

Malerei. Die hellenistische Malerei begnügte sich nicht, wie das noch Apelles getan hatte, mit den alten vier Farben (S. 206); eine reichere Auswahl von Farben und technische Vervollkommnungen befähigten sie zu jeglicher Art von Wirkung. Die älteren Stoffgebiete wurden weiter gepflegt. Es fehlte nicht an Schlachtgemälden, z. B. Darstellungen der Galaterkämpfe in Pergamon; **Nealkes** von Sikyon (3. Jahrhundert) malte eine Seeschlacht zwischen Ägyptern und Orientalen auf dem Nil (vgl. S. 330). So fand die kriegerische Seite dieser kampferfüllten Zeit ihren Ausdruck. Daneben behandelte eine große Anzahl meist namenloser Bilder, die uns vorwiegend aus pompejanischen Kopien bekannt sind, griechische Mythen, jedoch nicht sowohl die alten einfachen, die abgegriffen erschienen, sondern mehr entlegene Mythen in der Auswahl und in dem Geschmacke der **alexandrinischen** Poesie, der die Malerei ganz parallel zur Seite geht. Zum Teil offenbart sich der gleiche Sinn für die Reize der Land- 96—100

615. Hylas von den Nymphen geraubt. Wandmalerei aus Herculaneum. (Ant. di Ercol.)

schaft: der Raub des Hylas durch die Nymphen im stimmungsvollen Waldesschatten (Fig. 615) übertrifft an Poesie Theokrits allzu pedantische Schilderung. Die Schönheit des Weibes ist ein Lieblingsthema, überall wirkt der nackte oder halbenthüllte Körper mit. Die Liebespoesie der Alexandriner findet in der Malerei ihre zum Teil ebenbürtige Ergänzung, wie in der wiederum theokritischen Szene des verliebten Kyklopen, der die neckische Galateia bis ins Meer verfolgt (Fig. 616). Wie in der Poesie sind ferner etwas angefaulte Verhältnisse, Vater- und Bruderliebe usw., beliebt; ganze Galerien von „Verbrecherinnen aus Liebe" entstehen, ja die Malerei verschmäht selbst nicht die schlüpfrigen Abwege der alexandrinischen Poesie und der Romane bis zu völliger Gemeinheit.

Eine andere Art von Niedrigkeit verfolgte die Genremalerei, die „Rhopographie" (S. 308), die manchmal bis zur „Rhyparographie" (Schmutzmalerei) herabsank; sie läßt sich etwa mit den Mimen des Herondas vergleichen. Hier hatte Antiphilos aus Ägypten (S. 308) den Ton angeschlagen; andere Maler wie Simos und Graphikos (gewöhnlich Peiräikos genannt) schlossen sich ihm an. Diese antiken Niederländer liebten

616. Polyphem und Galateia. Wandgemälde aus dem Hause der Livia, Palatin. (Rev. arch.)

das Handwerk in seinem Betriebe zu schildern, wobei auch wohl Eroten an die Stelle der wirklichen Handwerker traten und die Szene in eine idealere Höhe hoben (Fig. 617). Auch Antiphilos' Beleuchtungseffekte fanden in Philiskos' Malerwerkstatt mit ähnlicher Staffage Nachahmung. Die Vorliebe für die Bühne in dieser Zeit der „dionysischen Künstlergilden" spricht sich in Kalates' Darstellungen von Komödienszenen aus, denen sich erhaltene Mosaike des Samiers Dioskurides an die Seite stellen. Auch das Stilleben ward gepflegt (vgl. Fig. 618. 621); Graphikos' derartige Bilderchen wurden mit hohen Preisen bezahlt. Genreszenen schlichen sich sogar in historische Bilder ein; Nealkes charakterisierte in seiner Seeschlacht (S. 328) den Nil als Ort der Handlung durch einen trinkenden Esel, dem ein Krokodil auflauert (vgl. Fig. 619). Alexandrien war, wenn auch keineswegs der einzige, so doch wohl der Hauptort dieser ganzen Kleinmalerei.

100,3

94,2.3

617. Eroten als Goldschmiede. Pompejanische Wandmalerei aus der Casa de' Vetti. (Amelio.)

618. Stilleben. Wandmalerei aus der Markthalle (Macellum) in Pompeji. (Ant. di Erc.)

619. Esel und Krokodil. Herculanisches Genrebildchen. (Ant. di Erc.)

Alle Richtungen und Stoffkreise der hellenistischen Malerei, soweit nicht ausschließlich malerische Mittel (Beleuchtung usw.) in Frage kommen, kehren in der Skulptur wieder. Dieses enge Zusammengehen der beiden Bildkünste war schon für die Diadochenzeit charakteristisch (S. 305 ff.), wir werden es sogleich auch bei der Dekoration wiederfinden. Im Laufe des 2. Jahrhunderts erlischt die eigentliche Malerei an den Hauptstätten ihres bisherigen Betriebes. Alexandrien erlebt unter Ptolemäos VIII. Physkon um 146 eine Vertreibung der Künstler, das syrische Reich verfällt mehr und mehr, Pergamon geht 133 durch die attalische Erbschaft an die Römer über. Was noch an schwachen Resten der Malerei übrig blieb, werden wir in Italien

wiederfinden. Ein deutliches Zeichen des Niederganges dieser Kunst ist das Aufkommen von Gemäldegalerien im modernen Sinne. Bildersammlungen waren zuerst im Zusammenhange mit Heiligtümern aus Votivgemälden entstanden. So hatte sich z. B. der Nordflügel der athenischen Propyläen zu einer kostbaren Gemäldesammlung gestaltet und das altehrwürdige Heräon in Samos sich in eine Pinakothek verwandelt, wie sein olympisches Schwesterheiligtum in ein Museum altertümlicher Skulpturen. In Sikyon wurden die Reste der sikyonischen Malerei, soweit sie nicht nach Alexandrien verkauft worden waren (S. 332), in einer Gemäldehalle vereinigt und von Kunstgelehrten studiert. In den hellenistischen Residenzen bildeten sich weitere Galerien, in Alexandrien sowohl wie in Pergamon, wo die kunstgeschichtlichen Studien blühten. Vermutlich bestimmten hier bei den Gemälden so gut wie bei den Skulpturen kunstgeschichtliche Gesichtspunkte die Auswahl: selbst altertümlichen Malereien schenkte man Aufmerksamkeit. So bereitete auch in dieser Beziehung die hellenistische Periode die römische vor, wo eine starke Neigung zu Gemäldegalerien herrschte.

620. Landmann mit Kuh. Alexandrinisches Relief. Marmor. München. (Schreiber.)

Dekoration und Mosaik. Ein großer Teil der hellenistischen Malerei diente vorwiegend dekorativen Zwecken, in Verbindung mit den buntgewirkten, vielfach figürlichen Teppichen, in deren Herstellung Alexandrien mit den alten Stätten des Orients (S. 66) wetteiferte. Von der durchgehenden reichen Dekoration der Wände war schon oben die Rede (S. 318); Chrysippos (3. Jahrh.) meinte, bald würde man auch die Abtritte bemalen. Die später in Pompeji und Rom uns entgegentretenden Stile der Wanddekoration waren wohl alle bereits im hellenistischen Orient vorgebildet. Eine Hauptrolle spielte die Bekleidung oder Inkrustation der Wände mit kostbaren Stoffen (S. 318), die ihrem streng architektonischen Charakter gemäß eher der Skulptur als der Malerei Raum bot. Mit Metall bekleidete Wände erhielten als

Mittelpunkt fein ziselierte Metallreliefs, mit Marmorplatten belegte Wände Marmorreliefs, je nach der Größe der Wandflächen größer oder kleiner. Einem solchen Metallrelief ist ein kleines Relief der Münchener Glyptothek mit deutlich alexandrinischen Anklängen nachgebildet, das einen Bauer mit seiner Kuh auf dem Wege zur Stadt schildert (Fig. 620); größere Marmorreliefs gehen ihm zur Seite. Diese „Reliefbilder" (die der Art nach gewiß in die hellenistische Zeit gehören, wenn auch über das Alter der einzelnen Stücke Zweifel herrschen) tragen ein vollkommen malerisches Gepräge. So treten sie neben die Gemälde, die den Mittelpunkt einer mit Teppichen behängten oder farbig bemalten Wandfläche einnahmen. Diese Anordnung herrschte beispielsweise schon in dem Prachtzelte Ptolemäos' II. (um 275, s. S. 318). Ursprünglich waren es wirkliche Tafelgemälde, die so zum Schmucke der Wand herangezogen wurden, nicht bloß Schöpfungen der gleichzeitigen Maler, sondern auch ältere Meisterwerke; hatte doch Ptolemäos III. durch Aratos' Vermittelung eine große Anzahl sikyonischer Bilder erworben. Allmählich traten aber an die Stelle echter Tafelbilder deren Abbilder in Fresko, eine alexandrinische, vielleicht auf Philoxenos (S. 303) zurückgehende Neuerung, deren Nachahmung uns aus Pompeji geläufig ist und die wesentlich dazu beitrug berühmte Kompositionen in Kopien zu verbreiten. Friesbilder und Predellen werden den Wandschmuck vervollständigt haben. Die Tafelbilder selbst fanden dann ihren Platz sei es an der Wand, sei es, in Holzkästchen mit Klapptüren aufbewahrt, auf besonderen Gestellen. Endlich kamen auch schon jene phantastischen Architekturspiele auf, welche die Wände mit willkürlichen Zusammenfügungen architektonischer Glieder bedeckten; der Maler Apaturios von Alabanda in Karien (S. 318) erwarb sich dadurch freilich den Tadel strenger Kritiker, aber, nach der späteren Beliebtheit zu schließen, den lebhaften Beifall des großen Publikums.

80,1.2

Die farbenfrohen Wände fanden ihre natürliche Ergänzung in den Mosaikfußböden, die eine Malerei in festen Stoffen darstellen. Kleine Steine und Glasflüsse (nie Goldwürfel) wurden unmittelbar, ohne Kitt, aneinander gefügt und fest in Mörtel gebettet. Diese Fußböden wurden rasch Mode, so sehr, daß sie sogar auf den Prachtschiffen (S. 318. 341) unentbehrlich schienen. Bald waren es nur einfache Zusammenstellungen geometrischer Formen (Würfel, Mäander usw.), bald traten nach alter Weise reichere Muster ein. Aber man ging auch über dergleichen dekorative Teppichmuster hinaus und pflasterte den Fußboden mit steinernen Gemälden. Auf dem Prachtschiffe Hierons II. (S. 318) wandelte man auf Szenen aus der Ilias. Aus Alexandrien stammt vermutlich das große Mosaik der Alexanderschlacht (Fig. 552), das mit nicht minder kunstvollen kleineren Mosaiken, darunter auch einer Nillandschaft und einer ägyptischen Katze (Fig. 621), das schönste Haus Pompejis, die sog. Casa del Fauno, zierte. Auf ein alexandrinisches Vorbild geht sicherlich auch der große Fußboden in Palestrina

5,5

94,3

621. Tierbilder. Mosaik aus Pompeji, Casa del Fauno.

(Präneste) zurück, mit seiner reichen landschaftlichen Schilderung Ägyptens zur Zeit der Nilschwelle und des tierreichen äthiopischen Hochlandes. Ein lebendiges Gemälde, Kentauren und Panther im Kampfe, bietet ein Mosaik aus der Villa Hadrians, wohl geeignet zum Mittelpunkt einer Wand zu dienen (Fig. 622). Aber nicht bloß Figürliches kommt vor: Blumen am Boden waren damals so beliebt, wie heutzutage in Teppichen: sie knüpften an die Sitte an, den Boden mit Blumen zu bestreuen. Herrliche Reste von Mosaikkränzen sind in Pergamon zum Vorschein gekommen. Der dortige Königspalast besaß als Merkwürdigkeit einen „ungekehrten Saal" (Asarotos Oikos), auf dessen Mosaikfußboden Sosos kunstvoll aber geschmacklos alle Speiseabfälle verewigt hatte (ein ähnliches Mosaik mit ägyptischen Zutaten, von Herakleitos, befindet sich im lateranischen Museum). Außerdem hatte Sosos dort auch ein Genrebildchen eingelassen, das in dem berühmten Taubenmosaik des kapitolinischen Museums, aus der Villa Hadrians bei

94,4 Tivoli stammend, nachgebildet ist. Auch sonst wurde die Mosaiktechnik für kunstreiche kleinere

94,1 Bildchen verwandt. Aber wenn auch ein Fortschritt in der technischen Virtuosität unverkennbar ist (beim Taubenmosaik gehen beinahe 60 Steinchen auf einen Quadratzentimeter) und feine Farbenübergänge erzielt wurden, stilistisch ist es kein Fortschritt förmliche Gemälde von der Wand auf den Fußboden zu versetzen. Die Römer freilich folgten mit Vorliebe auch diesem Abwege der hellenistischen Kunst.

622. Kentaurenmosaik Marefoschi aus der Villa Hadrians. Berlin.

Skulptur. **Wenden wir uns zur Skulptur, so sind es traurige Überbleibsel alter** Herrlichkeit, die uns in Griechenland selbst begegnen. Zahlreiche Attiker, die teils gemeinsam (Kenchramos und Polymnestos, Kaïkosthenes und Dies), teils in mehreren Generationen der gleichen Familie (Polykles und seine Sippe, Eucheir und Eubulides und andere) noch bis um die Mitte des 2. Jahrhunderts ihre Kunst fortbetrieben, verfertigten neben Götterstatuen und Kopien älterer Werke hauptsächlich Porträts (der demonstrierende Chrysippos vom älteren Eubulides, Fig. 623), zum Teil in starker Anlehnung an praxitelische Typen (Ofellius von Dionysios und Timarchides). Ein praxitelischer Hermes, praxitelische weibliche Gewandstatuen wurden überhaupt für Bildnis- und Grabstatuen gern benutzt; bei einer großen Gruppe in Athen schloß sich der jüngere Eubulides an Typen der Phidiaszeit an, und Polykles' Söhne Timokles und Timarchides kopierten für Elateia den Schild der Parthenos. Neues förderte diese spätattische Plastik kaum noch zutage: die plumpen Windgötter vom Horologion

des Andronikos von Kyrros (S. 322) vermögen zu zeigen, wie tief selbst in Athen die Kunst sinken konnte.

Die peloponnesische Plastik wird noch durch einige Argeier geringen Ansehens vertreten, die namentlich für Epidauros tätig waren; sie arbeiteten zum Teil zusammen mit Attikern: die verschiedenen Kunstdialekte fließen zu einer Gemeinsprache zusammen. Ebenso verarbeitet ein peloponnesischer Künstler etwa auf der Grenze des 3. und 2. Jahrhunderts, Damophon von Messene, anscheinend mehr attische als peloponnesische Einflüsse für Statuen in den Tempeln Achajas, Messeniens und Arkadiens. Er war ausschließlich Götterbildner und vereinigte die Götter gern zu Gruppen, die meist aus Marmor, zum Teil aber, der Armut der Zeit gemäß, ganz oder teilweise aus Holz gearbeitet waren. Nicht eben erfreuliche Reste einer solchen Gruppe sind bei Lykosura entdeckt worden, ein paar Köpfe (Fig. 624) und ein reich gesticktes Gewandstück (Fig. 625), das durch seine Gravierarbeit daran erinnert, daß dieser Künstler ausersehen ward Phidias' olympischen Zeus einer notwendigen Restauration zu unterziehen. Was es mit einem angeblichen Wiederaufleben des Erzgusses um die Mitte des 2. Jahrhunderts, wovon Plinius berichtet, auf sich habe, läßt sich nicht mehr feststellen. 74,2

Reicher als in dem ganz herabgekommenen Griechenland war der Betrieb der Plastik im Osten. Wir können freilich die einzelnen Künstler und Kunstwerke nur selten auf bestimmte Gegenden zurückführen, die meisten erhaltenen Künstlernamen aber weisen nach Kleinasien. Götterbilder konnten wohl auch noch in dieser Zeit gelingen, obschon das immer stärkere Schwinden des Götterglaubens diesem Zweige der Kunst nicht günstig war. Die Umbildungen

624. Kopf des Titanen Anytos. Aus Lykosura Marmor. Athen. (Kabbadias.)

625. Vom Gewande Demeters in Lykosura. Marmor. Athen. (Kabbadias.)

623. Chrysippos, mit den Fingern rechnend. Marmor. (Kopf in der Zeichnung ergänzt.) Louvre. (Milchhöfer.)

der knidischen Aphrodite, die auch auf das letzte Gewandstück verzichten und damit jeden Gedanken an das Bad als Anlaß der Entblößung entfernen, entsprachen so sehr dem herrschenden Geschmacke der Zeit, daß sie die Knidierin fast verdrängten. Von wem der neue Typus aufgebracht ward, ob von Polycharmos, ist nicht sicher, wahrscheinlich entstand er schon ziemlich bald nach Praxiteles. 77,5 Als Beispiele dienen die kapitolinische und die 77,6 mediceische Venus mit dem gefälschten Künstlernamen des Kleomenes. Die kapitolinische Statue, von gereifteren Formen, hat noch das Badegefäß mit dem Gewande darüber bewahrt, die mediceische Göttin ist als Anadyomene dem Meer entstiegen gedacht (daher der Delphin mit den Eroten), in zierlichen, feinen Formen modelliert. Ihr Haar war ursprünglich golden gefärbt. Ehemals übermäßig geschätzt, wird sie gegenwärtig fast ebenso übertrieben gering geachtet. Das Bademotiv ist beibehalten, aber realistischer und noch genremäßiger gewendet in der überaus beliebten kauernden Aphrodite eines bithynischen Künstlers Dödalses (gewöhnlich falsch Dädalos genannt); auch sie erscheint in doppelter Bearbeitung, in Rubensscher Fülle aus Vienne im Louvre, jugendlicher im Vatikan. Sehr beliebt ist eine zierliche Aphrodite, völlig nackt und mit dem linken Arme leicht auf eine hohe Stütze gelehnt, während die Rechte die Sandale vom gehobenen Fuße löst; eine andere, halbbekleidet, spiegelt sich blinzelnden Blickes in einer Wasserfläche, neben der sie einst gestanden haben wird. Zur Mutter gesellt sich Eros, der herrschende Gott dieser Zeit, jetzt meist ein loses, flatterndes Knäblein; etwas erwachsener erscheint er in der bekannten Gruppe, die meist auf Eros und 77,7 Psyche gedeutet ward (Fig. 626). Auch Psyche allein 77,4 tritt auf, desgleichen die Grazien in der berühmten, von der neueren Kunst aufgenommenen Anordnung.

626. „Eros und Psyche". Marmor. Kapitol. (Bruckmann.)

Neben Aphrodite nimmt einen breiten Platz in dieser Zeit der „dionysischen Künstlergilden" Dionysos mit seinem ganzen Schwarm ein, die erst jetzt zu voller Popularität ge- 74,5 langen. Der Gott selbst erscheint meistens in weibischen Zügen, oder mit begeistertem Blicke, 77,2 oder auch in seliger Trunkenheit. Mit seinem Panther scherzte er in dem fälschlich sog. Narcissus aus Pompeji. Seine Silene und Satyrn erinnern noch zum Teil an ihre Abkunft von den vornehmen praxitelischen Gestalten (Fig. 627). Der alte Silen mit dem kleinen Dionysos auf 69,1 den Armen, den manche für lysippisch halten, bietet einen lehrreichen Vergleich mit dem praxitelischen Hermes (Fig. 505); ganz vortrefflich sind der einst flötenblasende, sich im Tanze drehende 69,2 Satyr in Villa Borghese (Fig. 628), ein ausruhender älterer Satyr in Holkham Hall, der in 69,3 weinschwerem Schlafe sich reckende barberinische Satyr in München. Sie werden aber bald immer derber in den Formen (Fig. 629) und ausgelassener in ihrem Tun; so der Satyr, der verwundert den Schwanz, der ihm hinten hängt, betrachtet, der Satyr mit der Fußklapper in Florenz, der schnalzende und der schlafende Satyr in Neapel. Einen leicht etwas brutalen Genossen erhalten sie an dem bocksbeinigen Pan. Daher begegnen denn auch nicht selten Schlüpfrigkeiten und stärkerer Sinnenreiz, wie in Heliodoros' Pan und Daphnis, in dem beliebten

628. Tanzender Satyr (Arme mit Becken ergänzt). Marmor. Villa Borghese. (Bruckmann.)

630. Apollon aus Kyrene. Marmor. Brit. Museum.

627. Satyrkopf. Erz. München. (Bruckmann.)

629. Satyrkopf. Marmor. München. (Bruckmann.)

schlafenden Hermaphroditen, in dem Hermaphroditen der den Armen des Satyrn entschlüpft, in
74.5 verschiedenen Ledagruppen. Andererseits liebt die Zeit größeren Prunk des Auftretens (Fig. 630)
74.5 oder stärkeres Pathos, wie in gewissen gestelzten Apollonköpfen. Einzelne Götter erfahren
74.3 merkwürdige Umformungen, wie wenn die strenge Hera einen fast sentimentalen Madonnentypus annimmt, Zeus als nervöser müder Greis erscheint (Fig. 631), Poseidon sich in den wetterdurchfurchten Seemann verwandelt (Fig. 632). Die Götter verlieren immer mehr ihre göttliche Natur und werden menschlicher, so wie die herrschenden euhemeristischen Anschauungen sie sich vorzustellen liebten.

631. Zeuskopf, eichenbekränzt. Marmor. Petersburg. (Compte-rendu.)

632. Poseidonkopf. Marmor. Vatikan.

Mit dieser Sinnesrichtung hängt die Vorliebe für das Genre zusammen, der einige der liebenswürdigsten Schöpfungen dieser Zeit ihren Ursprung verdanken. Wie in der Malerei lassen sich zwei Richtungen erkennen, eine idealistische und eine realistische: jene mag man mit Theokrit vergleichen, diese mit Herondas. Als ein Beispiel der ersteren Art kann die sehr be-
76.4 liebte Knöchelspielerin dienen, die auch mit Gespielinnen zu Gruppen verbunden vorkommt, oder die Erzstatuette eines Morraspielers im Britischen Museum (Fig. 633). Der berühmteste Meister dieser Richtung war Boethos von Kalchedon (um 200), der wegen seines oft nachgebildeten ehernen Knaben mit der Gans (Fig. 634) und anderer Kinderstatuen mit Recht berühmt war. Solche Statuen ließen sich auch als Brunnenfiguren verwenden, indem die Vögel das Wasser ausspieen: in der Erfindung ähnlicher Motive für Brunnenfiguren ist diese Zeit überaus fruchtbar. Daneben geht eine derb realistische Richtung her, deren Gipfel die trunkene Alte Myrons von Theben (Fig. 635, 3. Jahrhundert) bildet. Wahre Gassenbuben sind die Knaben die sich beim Knöchelspiel erzürnt haben (im Britischen Museum) und der Dornauszieher
59.3 Castellani (Fig. 636), eine geistvolle Umarbeitung der berühmten kapitolinischen Erzfigur (S. 193). Es ist kein Zufall, wenn gerade unter den Genrefiguren sich viele Statuetten befinden: diese Vorliebe geht aber noch weiter, da die Kunst auch in bescheidenere Häuser und ihre engen Gärtchen Eingang fand. Daher die Menge kleinerer Marmorbilder (zum Teil nach Vorlagen

633. Morraspieler. Erzstatuette aus Foggia. Brit. Museum.

634. Knabe mit der Gans. Marmor. Kapitol. (Bruckmann.)

635. Trunkene Alte. Marmor. München. (Bruckmann.)

636. Dornauszieher Castellani. Marmor. Brit. Museum. (Arch. Zeitung.)

bester Zeit), kleiner zum Teil sehr feiner Erzstatuetten, und als billigste Sorte die Tonfiguren (Terrakotten), die die griechische Kunst durch alle Entwickelungsphasen als bescheidene Genossen der höheren Gattungen der Bildnerei begleiten, von den rohen Versuchen der ältesten Zeit (Fig. 156) durch die Epochen des altgriechischen Stiles hindurch bis zu den reizvollen „Tanagräerinnen“ (S. 302) und den derb komischen Schauspielertypen, die an theophrastische Charaktere erinnern. Eine reiche Fundgrube von Terrakotten freieren, zum Teil zuchtlosen

42 3 4
76,8. 10

Stils hat die Nekropole der kleinen äolischen Küstenstadt Myrina dargeboten, aber auch Sicilien und Großgriechenland sind ergiebig. Ein unerschöpflicher Reichtum an Phantasie, zum Teil an älteren Vorbildern genährt, und eine frische, ihrer Wirkung sichere Mache spricht aus diesen Tonfigürchen. Sie ließen sich, da sie in Hohlformen gepreßt wurden, so leicht in Massen herstellen, daher oft mehrere Exemplare einer Figur vorkommen; mitunter sind sie noch nach modelliert und meistens mit einem feinen Überzuge versehen, auf den nach dem Brennen die Farben aufgetragen wurden.

637. Dionysos besucht einen dramatischen Dichter. Neapel. (Schreiber.)

In den **Reliefs** dieser Zeit tritt gern ein malerischer Zug hervor, der ganz natürlich zur Andeutung landschaftlicher oder architektonischer Hintergründe führt. Charakteristisch dafür sind die oft wiederholten Reliefs, die den Besuch des Gottes Dionysos bei einem siegreichen dramatischen Dichter schildern (Fig. 637), die Darstellung eines Dichters (Menandros?) bei der Arbeit im geschmückten Zimmer, die Abbildung dramatischer Szenen. Man erkennt die lebhaften Interessen einer Zeit, in welcher die die Welt durchziehenden Schauspielertruppen eine große Rolle spielen. Stärker tritt der landschaftliche Charakter in jenen **Reliefbildern** zutage, die Tierszenen oder Hirten, Jäger, Bauern bei ihren Beschäftigungen schildern (S. 332). Versuche die Luftperspektive im Relief auszudrücken, die kunstvolle Abstufung des Reliefs von starker Erhebung bis zu leicht gehobener Fläche, ja bis zu bloßer Linienzeichnung, die scharfe Charakterisierung alles Stofflichen, zeigen, wie ein malerischer Eindruck ohne alle Farbe erzielt werden konnte (vgl. Fig. 791 f.). Daneben deutet die sozusagen bukolische Auswahl der Stoffe darauf hin, daß die Großstädter wenigstens im Bilde gern ins Freie und in einfachere Naturzustände flüchteten, ebenso wie ihre bukolischen und elegischen Dichter das Hirtenleben aufsuchten, ihre Maler das Handwerk und Stilleben darzustellen liebten (S. 330).

Höfische Kunst. Der ungeheure Kunstverbrauch, den die vielen neuen Städte und der Luxus der hellenistischen Zeit erforderten, zwang vielfach zu flüchtiger Arbeit. Die Giebelgruppen von Samothrake, noch mehr die Friese der von Hermogenes erbauten Tempel in Magnesia und Teos sind dürftig in der Erfindung und flüchtig in der Ausführung. Dies zeigte sich sogar in der höfischen Kunst, namentlich wo es **augenblicklichen Veranstaltungen** galt, deren

Pracht hinter denen der Alexanderzeit (S. 288) kaum zurückblieb. Theokrit schildert uns das Adonisfest auf der alexandrinischen Hofburg mit seinen prächtigen Schaustellungen. Bei einem großen Feste, das derselbe Ptolemäos II. Philadelphos um 275 veranstaltete, ward inmitten eines Gartens ein mächtiges Prachtzelt errichtet, das für 130 Speisesofas Platz bot. Vierzehn 22 m hohe hölzerne Säulen trugen die ausgespannte Decke; dazwischen waren Teppiche mit Gemälden aufgehängt (S. 332), über diesen in $3^1/_2$ m hohen Nischen Gelageszenen angebracht, deren Statuen mit wirklichen Stoffen bekleidet waren. Hundert Marmorstatuen schmückten den Saal, der von zahllosem Goldgeschirr, zum Teil mit Edelsteinen besetzt, strotzte. Kolossalstatuen und Gold- und Silbergeräte aller Art bildeten auch einen Hauptbestandteil des unermeßlichen Festzuges. Gleiche Pracht herrschte auf den Prunkschiffen Ptolemäos' IV. und Hierons II. (S. 318); es waren schwimmende Paläste mit Tempeln, Sälen, Grotten, Gärten, Gymnasien, bei deren Ausschmückung das jetzt leichter erreichbare Elfenbein eine große Rolle spielte. Kein Wunder, wenn die dabei verwandten Kunstwerke „mehr kostbar als künstlerisch" erschienen.

Wir hören am meisten von solcher höfischen Pracht aus Alexandrien; vom syrischen Hofe, der nicht minder prunkvoll gewesen sein wird, fehlt fast alle Kunde. Die altägyptische Anschauung der Pharaonen als Götter beherrschte die ganze höfische Kunst der neuen Pharaonen, der Ptolemäer. Selbst die Stoffe der Kunstwerke mußten diesem Zwecke dienen: goldene Kolossalstatuen der Herrscher, Bilder von Gold und Elfenbein (vgl. S. 300) waren gewöhnlich, ja Arsinoe II. soll sogar eine Statue von Topas erhalten haben. Kostbare **Edelsteine** spielten eine große Rolle. Während die Steinschneidekunst bisher besonders vertieft geschnittene Siegelsteine hergestellt (S. 151) und neben dem grünen Smaragd, dessen Farbe besonders schön zum Golde steht, hauptsächlich die harten opaken Halbedelsteine (Jaspis, Achat, Carneol u. a.) verwendet hatte, trat jetzt die Vorliebe für erhaben geschnittene Schmucksteine (Cammei) auf, deren Wirkung durch die verschiedene Färbung der braunen, weißen, bläulichen Schichten (Onyx zweischichtig, Sardonyx drei- oder mehrschichtig) gehoben ward. Auserlesene Muster bieten einige Steine aus der ersten Ptolemäerzeit, die wir später kennen lernen werden (Fig. 655 f.). Als Verfertiger von Cammeen kennen wir durch tüchtige Werke **Boethos** und **Athenion**. Aber die Edelsteine werden auch zu Prunkgeräten verwandt. Von prächtigster Wirkung ist der farnesische Onyxteller in Neapel, dessen Innenbild mit seiner symbolischen Darstellung des Nil deutlich auf alexandrinischen Ursprung hinweist. Mithradates Eupator besaß nicht weniger als 2000 Onyxbecher; ein reiches Prunkstück solcher Art ist ein Sardonyxbecher in Paris (la coupe des Ptolémées).

Der Vorliebe für die kostbaren Erzeugnisse der Glyptik ist die Neigung zu nicht minder kostbarem Gold- und Silbergerät mit seinen Reliefs nahe verwandt. Alle Residenzen, nicht bloß Alexandrien, sondern auch die makedonischen, syrischen, Pergamon, waren reich an köstlichem **Silbergeschirr**. Schon früher hatten sich Toreuten (Ziseleure) Ruhm erworben (Mentor, Mys), aber am reichsten blühte dieser Kunstzweig in der Zeit des hellenistischen Luxus. Die meisten der uns bekannten Toreuten stammten aus Kleinasien, und zwar aus dem Bereich oder der Nähe des pergamenischen Reiches, darunter **Boethos** aus Kalchedon, der zugleich Statuen (S. 337) goß und Gemmen schnitt (s. o.), und **Stratonikos** aus Kyzikos (S. 362). Es ist kaum zu hoffen, daß wir die Werke dieser Kleinasiaten von denen anderer Toreuten (**Akragas** u. a.) werden unterscheiden lernen. Nach Kleinasien scheinen die reizenden Storchenbecher von Boscoreale (Fig. 638) zu weisen; hinsichtlich der schönen Atheneschale des Hildesheimer Silberfundes (Fig. 639) schwankt man zwischen Pergamon und Syrien; nach Alexandrien gehören sicher die 1895 in Boscoreale bei Pompeji zum Vorschein gekommene Silberschale mit dem vergoldeten, etwas überladenen Brustbilde der Alexandreia (Afrika?) und die ebenda

gefundenen Silberbecher mit einer Art Totentanz berühmter Dichter und Philosophen (Fig. 640). Den vollen Reiz feinster Ornamentik entfaltet ein Mischkessel aus dem Hildesheimer Funde (Fig. 641): die Wassergetier jagenden Knäbchen in den Ranken spielen auf den Zweck des Gefäßes an. Infolge der Besiegung des Antiochos von Syrien bei Magnesia (190) und des Erbanfalls von Pergamon an Rom (133) flossen die kleinasiatischen Schätze großenteils dorthin und verbreiteten dort die Vorliebe für kunstvolles Silbergerät; auch aus Makedonien hatte Flamininus (194) eine Menge silbernen und ehernen Geschirrs mitgebracht.

638. Störche um die Beute streitend. Silberner Kantharos aus Boscoreale. Louvre. (Mon. Piot.)

640. Zenon und Epikuros. Silberbecher aus Boscoreale. Louvre. (Mon. Piot.)

639. Sitzende Athene. Silberschale aus Hildesheim. Berlin. (Pernice-Winter.)

641. Silbernes Mischgefäß aus Hildesheim. Berlin. (Pernice-Winter.)

642. Goldenes Ohrgehänge. Berlin.

643. Kandelaber. Marmor. Neapel.

644. Mediceischer Krater. Marmor. Florenz.

Trat auch bei jenen Festen großes Goldgeschirr neben dem silbernen in Masse auf, so ward doch dies kostbarste Metall vorzugsweise zu kleinerem Geräte, vor allem zu Schmucksachen, verwendet. Die kunstreiche Arbeit, die den Stoff veredelt, prägt sich in diesen Werken sowohl in der vollendeten Technik, wie in der Schönheit des Ornaments auf das schärfste aus. Man staunt, wie fein die dünnen Goldplättchen geschlagen sind, und steht vor dem unendlich zarten, auf die Plättchen aufgelöteten (gekörnten oder gedrehten) Filigran, wahren Atomen, wie vor einem Rätsel. Nur durch diese Virtuosität der Technik konnte dem Goldschmuck alle Schwerfälligkeit und Plumpheit benommen werden. Unter den Gegenständen der Goldschmiedekunst ragen die sog. Diademe (richtiger Stephane) durch den Reichtum und die Schönheit des Ornaments besonders hervor; sehr beliebt waren ferner Kränze, die bei jeder Gelegenheit verdienten Personen verliehen oder Göttern gewidmet wurden. Auch an Ohrgehängen fand die Goldschmiedekunst einen dankbaren Stoff (Fig. 642); sie laufen in allerhand Figuren, Tiere, geflügelte Amoretten, Amphoren usw., aus und steigern durch das Heranziehen der Farben in Granaten, Smaragden, Glasperlen, Emailplättchen die Wirkung. Ferner zeigen die Köpfe der Haarnadeln den mannigfachsten plastischen Schmuck (Eicheln, Granatäpfel, Blumen, Aphrodite- und Erosbilder) und deuten in ihm zuweilen die Bestimmung des Gerätes unmittelbar an, wie wenn eine Haarnadel mit einer das Haar kämmenden Frau endigt. Gleichförmiger scheinen die Halsbänder der Frauen gebildet: sie werden aus geflochtenen Goldfäden gearbeitet, mit Knötchen versehen oder durch Reihen von Körnern geziert, die mit Goldkugeln abwechseln usw. Die Mitte des Halsbandes hebt gern eine Blume, ein Kopf, ein Cammeo hervor. Die Armbänder, im Gegensatz zu den modernen beinahe niemals mit Edelsteinen geschmückt, haben am liebsten die Form einer Schlange, des natürlichsten Symbols für das um den Arm sich ringelnde Band: sie bestehen aus einem massiven Goldreifen oder aus vielen miteinander verbundenen Goldplatten, die mit Filigranarbeit verziert sind. Das Petersburger Museum ist besonders reich an schönem Goldschmuck aus südrussischen Gräbern.

Den Werken der Toreutik geht das marmorne Prachtgerät zur Seite, wie es uns zahlreich in römischen Nach- und Umbildungen erhalten ist. Reliefgeschmückte Altäre waren seit Praxitels üblich (S. 270); seine Söhne Kephisodotos und Timarchos arbeiteten einen Altar des Dionysos für das von Kassandros wieder aufgebaute Theben, einen anderen für das Asklepieion in Kos, Kephisodoros einen ausnahmsweise ehernen Prachtaltar für Zeus Soter im Peiräeus. Kandelaber (Fig. 643) waren schon von Skopas als Dekorationsmittel verwendet worden (S. 269); jetzt kamen große Vasen hinzu von verschiedener Form (Fig. 644), Thronsessel, Tischstützen, durch reiche, bisweilen etwas schwere und überladene Formen und durch mannigfaltigen Pflanzen- und figürlichen Schmuck zu glänzender Dekoration geeignet. Die Formen und Verzierungen der Vasen sind vielfach den Silbergefäßen, die der Kandelaber dem Erzgerät entlehnt.

78,1.2

645. Münze Ptolemäos' I. Soter. (Head.)

646. Münze Mithradates IV. (Head.)

647. Münze des Antimachos Theos von Baktrien. 2. Jahrh. (Head.)

Endlich gehören zur höfischen Kunst auch die Bildnisse der Herrscher, wie sie uns, abgesehen von den Cammeen (S. 341), auf Münzen oder in Statuen und Büsten entgegentreten. Die Diadochen begannen früh damit ihr Bildnis auf ihre Münzen zu setzen. Die meistens sehr charakteristischen Münzbilder geben die Züge der Könige ohne alle Schmeichelei wieder (Fig. 645f.), nehmen sogar bei barbarischen Fürsten bisweilen einen stark ethnologischen Charakter an (Fig. 647). Eine ähnlich sprechende Büste Euthydems I. von Baktrien bewahrt das Museum Torlonia; sie gleicht einem alten Fischer. Neben den Königen finden auch die Königinnen ihre Stelle, z. B. in einer vornehm schönen sitzenden Frau des Museums Torlonia. In einem Lehnstuhle, unter dem ein gewaltiger Molosserhund Wache hält, sitzt die Dame (der Kopf ist ergänzt) mit lässig gekreuzten Füßen, den einen Arm auf die Lehne stützend, während die andere Hand auf dem Schoße ruht. Welche Persönlichkeit hier dargestellt ist, wissen wir nicht (der Marmor scheint nach Kleinasien zu weisen); jedenfalls fällt die Schöpfung des Werkes, in dem später die Römer das natürliche Muster für die Schilderungen ihrer Kaiserinnen begrüßten (Fig. 803), in die hellenistische Periode.

68,1—4
79,2
67,8

650. Säule mit Hathorkapitell. Dendera.

648. Tempel des Horos in Edfu.

649. Tempel zu Edfu. Vorderansicht des Säulensaales. (3. Jahrh.)

Aegypten. Als der Lagide die Herrschaft über Ägypten antrat, fand er dort eine feste Kunstüberlieferung von Jahrtausenden vor, mit der zu brechen ebenso unmöglich wie unklug gewesen wäre. Als Nachfolger der alten Pharaonen ließen die Ptolemäer es sich angelegen sein neben der griechischen auch die **einheimische** Weise, vor allem in der **Baukunst**, zu pflegen. Aber im Gegensatze gegen die Saitenzeit war es, soweit unsere Kenntnis reicht, wieder Oberägypten, wo die ägyptischen Bauten der Ptolemäer vorzugsweise errichtet wurden. 279 Die Tempel des Horos in Edfu (oberhalb Theben, 3. bis 1. Jahrhundert, Fig. 648) und der Hathor in Dendera (unterhalb Theben, 1. Jahrhundert) bewahren die althergebrachte Gestalt, nur fehlt dem Hofe die abschließende Säulenhalle und dem Säulensaale das überhöhte Mittelschiff mit seinen hohen Seitenlichtern: statt dessen fällt das Licht durch die vorderen Interkolumnien ein, die in ihrer unteren Hälfte, ähnlich wie das gleichzeitige Artemision in Magnesia (S. 313) mit reichgeschmückten Schranken geschlossen sind (Fig. 649). Auch ist die Deckplatte über dem Kapitell kleiner geworden, so daß sie bei der weiten Ausladung des Kapitells von unten nicht mehr sichtbar ist und die Decke, mit Himmelszeichen übersät, frei über dem Säulenwalde zu schweben scheint. Von den Säulen führt die mit dem plastisch ausgeführten Papyruskapitell (Fig. 106) fast die Alleinherrschaft; nur wurden daneben die Hathorkapitelle mit einem Kapellenaufsatz (Fig. 650) beliebt. Auch in der **Plastik** werden die alten Traditionen bewahrt, sowohl im Flachrelief (Fig. 651) wie im Relief en creux (Fig. 105. 652), aber in der runderen „verschwollenen" Zeichnung und minder scharfen Wiedergabe offenbart sich der weitere Niedergang der Kunst, der schon in der Saitenzeit begonnen hatte (S. 43 f.)

Neben der ägyptischen forderte die **griechische** Kunst der neuen Herrscher ihr Recht. Beide ließen sich schwer vereinigen, sondern gingen wenigstens in der Baukunst unabhängig nebeneinander her. So umschließt das Sarapisheiligtum von Memphis einen ägyptischen und einen griechischen Tempel, und an der Straße zum Nil standen ebenfalls eine ägyptische und eine griechische Kapelle (Fig. 653); das Nilschiff Ptolemäos' IV. enthielt neben Sälen griechischen Stils auch einen Speisesaal nach ägyptischer Weise mit gestreiften Wänden und mit Säulen mit Lotusknospen- und Papyruskapitellen. Ähnlich wird es auch im Königspalast selbst gewesen sein. Vielleicht ist der Einfluß ägyptischer Vorbilder (vgl. Fig. 77) in dem kleinen Heiligtum zu erkennen, das der Admiral Kallikrates der Königin Arsinoe, der Gemahlin Ptolemäos' II., als Aphrodite Zephyritis errichtete (Fig. 654); vor einigen Jahrzehnten an der Küste bei Alexandrien vom Sande befreit, ist es schon wieder verschwunden. Hier hat sich, wie bei den Rundbauten (S. 315), das Heiligtum zu einer luftigen Halle verflüchtigt (vgl. Fig. 77). Leider ist über den großartigsten Tempel Alexandriens, das Sarapeion (vgl. S. 300), aus unserer Zeit nichts bekannt, da die erhaltenen Nachrichten über diesen Prachtbau sich auf spätere Umbauten beziehen; bei diesem altägyptischen, nunmehr hellenisierten Heiligtume möchte man am ersten eine Verbindung beider Bauweisen erwarten. Die Bauten der Ptolemäer in Samothrake (S. 326) bewahrten selbstverständlich griechischen Stil.

Griechisch, wenn auch mit orientalischem Prunk vorgeführt, erscheinen jene festlichen Veranstaltungen, von denen oben die Rede war (S. 340). Von der erlesenen Pracht am Hofe der Ptolemäer, die sich als die eigentlichen Erben Alexanders ansahen, zeugen zwei erhaltene Cammeen, die anscheinend Ptolemäos II. Philadelphos darstellen. Der Wiener Sardonyx (Fig. 655), dessen neun unebene Schichten mit meisterhaftem Geschick ausgenutzt worden sind, ist ein wahres Wunder der Gemmenschneidekunst, das von dem Petersburger Sardonyx (Fig. 656) mit drei Lagen an Geschick und Weichheit der Behandlung nicht ganz erreicht wird. Andere alexandrinische Werke dieser Art wurden bereits erwähnt (S. 341). Verwandt ist die Glasfabrikation, durch die Alexandrien berühmt war (Millefiori), und die mit Kunst und Eigentüm-

651. Ptolemäos VI. Philometor zwischen Göttern. Berlin.

652. Ptolemäos Philometor zwischen zwei Göttinnen. Berlin.

653 Zwei Apistempel beim Sarapeion von Memphis, jetzt wieder vom Sande bedeckt. (Mariette.)

654. Heiligtum der Aphrodite Zephyritis bei Alexandrien. (Nach der Arch. Zeitung.)

655. Ptolemäos II. und Arsinoe. Sardonyx. Wien. (Furtwängler.)

656. Ptolemäos II. und Arsinoe. Sardonyx Gonzaga. Petersburg. (Furtwängler.)

lichkeit geübte Toreutik (S. 341). Eine beträchtliche Anzahl der uns noch erhaltenen Silbergefäße scheint wenigstens der Art nach alexandrinisch zu sein: in ihnen herrschen nicht sowohl die strengen Stilgesetze der attischen Kunst (Fig. 641), als vielmehr eine realistische Ornamentik, malerische Auffassung, Vorliebe für Genreszenen, echt ägyptische Freude an Blumen und Kränzen (Fig. 640).

Es konnte gar nicht ausbleiben, daß die ausgesprochene Eigenart **Alexandriens** der ganzen bildenden Kunst ihren Stempel aufdrückte. Keine Stadt der alten Welt konnte sich an buntem Völkergewimmel und an Lebhaftigkeit des Straßentreibens mit Alexandrien messen; hier sammelten sich alle Nationen, alle Rassen, Ägypter, Griechen, Juden, vor allem die schwarzen Nubier. Dadurch erhielt die Beobachtungsgabe der Alexandriner, geschärft durch anatomische und naturgeschichtliche Studien, die von den Königen begünstigt wurden, reichen Stoff und führte bei ihrer berüchtigten Spottlust, die sich auch gern in zugespitzten Epigrammen Luft machte, zu einem spöttischen, oft derben oder geradezu abstoßenden **Realismus**. Das schon in der altägyptischen Kunst reich vertretene genrehafte Element konnte in der griechisch-ägyptischen Welt am leichtesten wiederbelebt werden. In den Straßen Alexandriens fanden sich die Vorbilder für den schmachtenden Straßensänger (Fig. 657), den seine Ware ausrufenden Verkäufer, den eingeschlafenen Obsthändler mit seinem Affen, der das Haupt seines Herrn als Jagdfeld benutzt, den schlingenden Fresser, den zankenden Beduinen oder die keifende Alte, die nubische Schönheit, den Gaukler auf dem Krokodil; auch der angelnde (Fig. 658) oder der heimkehrende Fischer, die alte Hirtin mit ihrem Lamm lagen nicht weit ab. Rückhaltlose Charakteristik, ohne allen Bedacht auf Schönheit der Formen und Linien, beherrscht

657. Straßensänger. Erzstatuette. Paris. (Rayet.)

658. Fischer. Brunnenfigur aus Erz. Aus Pompeji. Neapel.

659. Gryllus: Äneias mit den Seinen auf der Flucht. Pompejanische Wandmalerei. (Ant. di Ercol.)

diese Kunst. Sie hat ihr Seitenstück in der Rhopographie des Antiphilos (S. 308). Von diesem rührte auch die Erfindung der Grylli her. Die althergebrachten tierköpfigen Götterfratzen des Nillandes brachten ihn auf die Verwendung von Menschen mit Tierköpfen in parodistischen Szenen; so treten Äneias mit seinem Vater Anchises und sein Sohn Askanios in Gestalt ägyptischer hundsköpfiger Affen (Kynoskephaloi) auf (Fig. 659). Den Grylli verwandt ist die Verwendung der Pygmäen (eines Däumlingvolkes, das am Nil hausen sollte, vgl. Fig. 316), zu allerlei Darstellungen, z. B. des salomonischen Urteils (Fig. 660), das den alexandrinischen Juden natürlich bekannt war. Hier liegen die Anfänge eines ägyptisch-griechischen Synkretismus in der bildenden Kunst vor, der sich später weiter entwickeln sollte (Fig. 879 f.).

660. Das salomonische Urteil. Pompejanisches Wandgemälde. (Phot. Sommer.)

Das Gegenbild zum Realismus, aus gleicher Freude am Kleinen hervorgegangen (vgl. Fig. 620), bildet das idyllische Genre, wie es in der Poesie zumeist Theokrit vertrat. Seinem „Herakliskos" entspricht der kleine Herakles als Schlangenwürger (Fig. 661), dem homerischen Hymnos der kleine Hermes im großen Leintuch, der den Rinderdiebstahl ableugnet. Nach Alexandrien gehört anscheinend auch der berühmte tanzende Satyr aus Pompeji (Fig. 662). Der Geist des Idylls lebt ebenfalls in der bedeutendsten der uns erhaltenen Schöpfungen alexandrinischer Plastik, der öfter wiederholten Nilgruppe (Fig. 663), deren Original in hartem ägyptischem Basalt gearbeitet war. Sechzehn muntere Kinder (Vertreter der sechzehn Ellen, um die der Strom alljährlich anschwillt) spielen mit Krokodil und Ichneumon oder benützen den Leib des alten „Vaters Nil" als Tummelplatz ihrer Lust; sie umkreisen den Alten, klettern an ihm empor, stehen auf seinen Beinen, sitzen auf seinen Schultern, bis sie den Kranz in seinem Haar und die Früchte seines Füllhorns erreichen, ohne daß er sich in seiner behaglichen Ruhe stören ließe. In dieser Weise hätte das ältere Künstlergeschlecht den mächtigen segenspendenden Flußgott nicht dargestellt. Es klingt jetzt ein neuer Ton an; das Behagliche, Fröhliche, was dem Auge Freude bereitet, die Phantasie nicht aus dem Gleichgewicht bringt und die Seele nicht tief erschüttert, spricht am meisten an. An der Basis der Statue schlägt der vornehm heitere Ton wieder ins Burleske um, indem jene zwerghaften Pygmäen den Kampf mit den gefährlichen Tieren des Stromes komisch parodieren (vgl. Fig. 619); hier herrscht der Geist des „Froschmäusekrieges". 75,1

Alexandrinischer Realismus macht sich auch im Porträt geltend (vgl. Fig. 645). Ein in Kyrene gefundener trefflicher Erzkopf, der früher fälschlich auf Seneca bezogene Kopf eines alexandrinischen Dichters (Kallimachos? Fig. 664), andere Bildnisköpfe in dunklem Stein bewähren die scharfe Beobachtung und energische Charakterisierung der alexandrinischen Künstler.

661. Herakles als Schlangenwürger.
Erz. Neapel. (Basis neu.)

662. Tanzender Satyr. Aus Pompeji.
Erzstatuette. Neapel.

663. Gruppe des Nil. Marmor. Vatikan.

664. Sog. Seneca. Erzkopf. Neapel.

665. Homerbüste. Sanssouci. (Bruckmann.)

Man möchte auch den albanischen Torso des verwachsenen aber feinsinnigen Fabelerzählers Äsop hierher verweisen, während in den Büsten des blinden begeisterten Sängers Homer (Fig. 665) der Realismus sich in Poesie umwandelt. Alexandrinischen Einfluß bekundet auch das Relief des Archelaos von Priene mit der Apotheose Homers in seinem Heiligtum am Fuße des Musenberges (Fig. 690); darauf weisen, mag auch das Relief in Kleinasien entstanden sein, die Gestalten Ptolemäos IV. Philopators und seiner Gemahlin Arsinoe, die den Dichter bekränzen. Wiederum fehlt es nicht am parodistischen Gegenstück: der Maler Galaton verspottete grausam die Dichterlinge, die die Abfälle Homers aufschlürften. Die Einwirkung alexandrinischer Literaturstudien zeigt sich bis in die „homerischen Becher" der hellenistischen Zeit, tönerne Nachbildungen silberner Becher mit mythologischen Bildern und Inschriften, ja bis in die römischen Bilderchroniken oder „ilischen Tafeln", obschon beide Denkmälerklassen nicht in Alexandrien selbst ausgeführt wurden.

75,3

75,6

666. Daphne, in Lorbeer verwandelt. Marmor. (Bruckmann.)

Die starke Abhängigkeit der Kunst von der alexandrinischen Dichtung (Nikandros) tritt besonders deutlich in den der Plastik an sich wenig angemessenen Schilderungen von Verwandlungen zutage (Fig. 666). Andererseits erinnert die bei Zifteh im Delta gefundene Erzstatue des Apollon Mimaut an das Phrasengeklingel alexandrinischer Hymnen.

Die eigentlich schöpferische Zeit der alexandrinischen Kunst war das erste Jahrhundert, die Regierungszeit der drei ersten Ptolemäer. Unter Philopator erreichte der Homerkultus seine Höhe; im Museion ließ er die Statue des Dichters inmitten seiner sieben angeblichen Geburtsstädte errichten. Der Toreut Apelles half den Homererklärern durch eine Nachbildung des Nestorbechers. Von Kunstgelehrten lebte Polemon eine Zeitlang

in Alexandrien und Kallixeinos verfertigte dort einen Künstlerkatalog. Aber im ganzen herrschte später eine kunstfremde Wissenschaft, bis Ptolemäos VIII. Physkon um 146 durch Verjagung der Künstler dem ganzen Kunstbetrieb ein Ende machte. Die Folgezeit bis zur Einverleibung Ägyptens in das römische Reich (30) ist für die Kunst ohne Belang.

667. Gräberformen in Petra. (Nach Brünnow-Domaszewski.)

Syrien. Ähnlich wie die Ptolemäer in Ägypten übernahmen die Seleukiden in Syrien ein Reich mit uralter Kultur und Kunst; schloß es doch Mesopotamien und Persien ein. Es ist eine der empfindlichsten Lücken in der Geschichte der hellenistischen Kunst, daß hier literarische wie monumentale Quellen gleichmäßig versagen. Im Westen der Monarchie, in dem nördlichen Syrien und Kleinasien, wird griechische Kunst vorgewaltet haben. So in der Baukunst. Das „schöne Antiochien“ war eine hellenistische Musterresidenzstadt (S. 288); höfische Feste im nahen Lustort Daphne wetteiferten mit denen in Alexandrien (S. 340 f.). Wenn Antiochos Epiphanes um 175 das peisistratische Olympieion in Athen im großen Stile weiterzubauen unternahm, so war daran höchstens der damals in Griechenland noch wenig angewandte korinthische Baustil ungewöhnlich (Fig. 576). Auch bei dem von Stratonike um 290 erbauten Tempel der Anaitis in Hierapolis waren die Kunstformen gewiß griechisch, mochte auch die Anlage hier wie bei anderen Tempeln manche durch Kultusforderung und Landesbrauch bedingte Besonderheit aufweisen (S. 315). Das Eindringen griechischer Formen in heimische Bauweise machen die Gräber der nabatäischen Hauptstadt Petra, halbweges zwischen dem Toten Meer und dem Arabischen Meerbusen, anschaulich (Fig. 667). Die alte Turmform der flach aus der Felswand herausgearbeiteten Grabfassaden mit einfachem oder doppeltem Zinnenkranz (a b) schmückt sich zunächst mit einer griechischen Türumrahmung (b), während andere Gräber entweder nach nordsyrischer Weise oben im Halbrund abschließen, oder eine etwas veränderte Turmform mit schwerfälligem Treppenaufbau (c) dem benachbarten Ägypten die Hohlkehle entlehnt. Dann wächst der hellenistische Einfluß, indem unter der Hohlkehle sich griechisches Gebälk einstellt und Pilaster mit einem verkümmerten ionischen, auf Stuckausführung berechneten Kapitell die Ecken des Grabes und die Pfosten der Tür einnehmen (d), bis endlich eine Art von verbildetem Triglyphon den Fries bunt macht (e). Eine ähnliche Verbindung altheimischer Art mit hellenistischen Formen weisen die Grabfassaden und die freistehenden Felsgräber bei Jerusalem auf (Fig. 668). Leider sind die Reste der Burg des Hyrkanos (um 180) bei Hesbon (Arak el-Emir) noch nicht genauer bekannt. Von Einzelheiten mögen Säulenbasen nach persischer Weise (Fig. 178) erwähnt werden, daneben aber auch solche in Gestalt einer Blume, aus der der Säulenstamm emporwächst (man kann an Ägypten, Fig. 78a, oder an die delphische Akanthossäule, S. 247, er-

668. Sog. Grab des Absalom. Jerusalem. (Lübke.)

669. Ornament von einem jüdischen Sarkophag. (Lübke.)

670. Tyche. Marmor. Vatikan.

671. Herakles am Hesperidenbaum. Erzstatuette aus Byblos. Brit. Museum. (Anc. Marbles.)

innern), phönikische Volutenkapitelle (Fig. 151), Bekrönungen mit ägyptischer Hohlkehle oder assyrischem Zinnenkranz. Man sieht, wie verschiedene Elemente sich hier mischen. Wo die Ornamentik auf griechische Vorbilder zurückgeht, hat sie, besonders beim pflanzlichen Ornament, einen provinziellen Beigeschmack angenommen (Fig. 669).

Noch weniger als von der Baukunst wissen wir von syrischer Skulptur. Eines der populärsten Bildwerke war Eutychides' sitzende Stadtgöttin von Antiocheia (Fig. 549), der sich eine stehende „Tyche der Antiocheer", das beliebteste Bild der Glücksgöttin in späterer Zeit, an die Seite stellt (Fig. 670). In Daphne stand ein vergoldeter kitharspielender Apollon von Bryaxis (S. 300), während auf den Münzen ein auf dem Omphalos sitzender Apollon mit Pfeil und Bogen besonders häufig erscheint, daneben auch ein elegant an einen Dreifuß gelehnter Apoll. Im ganzen scheint es aber nach den Münzen, als ob die Götterbilder meist Kopien oder leise Umwandlungen älterer Statuen gewesen seien, teils archaischer, teils klassischer, wie der Parthenos oder des olympischen Zeus. Eine in Byblos gefundene Erzstatuette des Herakles (Fig. 671), die auf Münzen von Tyros wiederkehrt, verdient um ihres protzigen und trotzigen Auftretens willen Beachtung, weil sie hierin und im Standmotive völlig mit einer ehernen Statue übereinstimmt, in der man den syrischen Prätendenten und König Alexandros Balas (um 150) erkennen will.

74,4

672. Gruppe vom Grabmal Antiochos' I. von Kommagene auf dem Nemrud-Dagh. (Humann.)

Der Einfluß hellenistischer Bildkunst auf den fernen Osten erhellt teils aus den Münzen dortiger Herrscher bis nach Baktrien (Fig. 647) und Indien (während die Parther eigene Wege verfolgen), teils aus deutlichen Spuren in der Kunst des Indusgebietes. Hier mischt sich Einheimisches mit Fremdem, ähnlich wie das neuerdings in Kommagene zutage getreten ist. Dort errichtete ein Kleinfürst, König Antiochos I. Epiphanes (gest. um 34), ein Kolossaldenkmal. Auf dem 2000 m über den Euphrat sich erhebenden **Nemrud-Dagh** bei Samosata erbaute er sich eines der umfangreichsten erhaltenen Grabmäler. Der Grabhügel hat 150 m im Durchmesser; jederseits liegt ein Altarplatz. Im Hintergrunde der beiden Altarplätze prangt jedesmal die Reihe der aus großen Blöcken aufgemauerten thronenden Statuen des Königs inmitten der Götter (Fig. 672);

673. Antiochos I. begrüßt den Sonnengott. Kolossalrelief vom Nemrud-Dagh. (Humann-Puchstein.)

zu beiden Seiten stehen kolossale Reliefs der doppelten Ahnenreihe, der persischen und der makedonischen, je mit Dareios und mit Alexander dem Großen beginnend, in verschiedener Tracht; oder wir erblicken Darstellungen von Begegnungen des Königs mit Göttern (Fig. 673). Die Gesamtanlage ist großartig, die Ausführung halbbarbarisch — das war das Ende der hellenistischen Hofkunst. Das Königreich Syrien selbst hatte schon 64 zu existieren aufgehört.

Läßt sich so hellenistischer Einfluß nach Osten wenigstens in einzelnen Beispielen verfolgen, so versagen die Zeugnisse völlig, wenn es sich um Nachwirkungen der altorientalischen Kunst auf die zugewanderten Griechen handelt. Kennten wir Seleukeia am Tigris, die Babylon benachbarte große östliche Hauptstadt des Syrerreiches, so würden wir vielleicht deutlicher sehen. Denn es ist kaum denkbar, daß so bedeutende Kunstrichtungen, wie sie einst am Tigris und in Persien geherrscht hatten, spurlos verschollen sein sollten. Wenigstens in der Architektur möchte man Überreste davon erwarten. Die Frage ist aufgeworfen worden und verdient sorgfältigste Erwägung, wie weit die spätere Architektur dieser Gegenden, zumal aus der frühchristlichen Zeit, Elemente einer solchen orientalischen Baukunst bewahrt habe, welche einen Rückschluß auf die hellenistische Zwischenzeit gestatten würden. Dieselbe Frage gilt auch der mit der Architektur engverbundenen Ornamentik. Diese beherrschte einen Haupthandelsartikel Syriens, die „assyrischen" Teppiche mit ihren Blumenmustern und phantastischen Tieren, wie sie noch heute in den persischen Teppichen mit ihrem dunkeln Grunde weiterleben. Dieser Teppichcharakter hat sich z. B. in der Ornamentfassade von Mschatta, einem Wüstenschloß ghassanischer Beduinen aus dem 4. bis 6. Jahrhundert, mit ihrem wirkungsvollen Tiefendunkel, erhalten (Fig. 674). Ist uns hier etwa ein Nachglanz jener verlorenen mesopotamisch-syrischen Kunst erhalten? Man darf hoffen, daß einmal methodische Ausgrabungen in Mesopotamien auf diese für den Zusammenhang orientalischer, hellenistischer und altchristlicher Kunst überaus wichtigen Fragen sichrere Antwort geben werden als sie zurzeit möglich ist; vielleicht liegt hier eines der wichtigsten Kapitel der Kunstgeschichte noch unter der Erde geborgen, wichtig für eine vollere Kenntnis der hellenistischen Kunst, aber noch wichtiger für die Frage nach den Ursprüngen gewisser Erscheinungen der Kunst in römischen und byzantinischen Zeiten.

b

a

674. Von der Fassade von Mschatta. Berlin. (Brünnow.)

Pergamon. Von den Staaten im Norden Kleinasiens wissen wir in bezug auf die Kunst vom Pontos nichts, von Bithynien nichts Zusammenhängendes. Die Anlage der Hauptstadt Nikäa (S. 287 f.), der bithynische Künstler Doidalses (S. 335) und der Kalchedonier Boethos (S. 337) wurden schon früher erwähnt. In dem neugegründeten Ilion erbaute schon Lysimachos einen neuen Tempel Athenes, von dem sich einige Metopen, am besten eine mit dem auffahrenden Helios, erhalten haben. So bleibt nur Pergamon, der jüngste und für längere Zeit kleinste Staat, der sich aus der in Stücke zerschlagenen Weltmonarchie Alexanders ablöste (283). Er besaß an der Dynastie der langlebigen Attaliden eine Reihe tüchtiger Herrscher, die sich von den Ptolemäern durch einen mehr bürgerlichen Charakter, nach Art der Florentiner Medici, unterschieden und im Gegensatz gegen Alexandrien die attischen Überlieferungen hochhielten; Attalos I. beschenkte Athen mit Gruppen (S. 357), Eumenes II. und Attalos II. mit großen Hallen unter der Akropolis (Fig. 388) und am Markte (Fig. 596). Im Wetteifer mit den Ptolemäern begünstigten die Attaliden die gelehrten Studien; ihre Bibliothek (Fig. 602) war weit und breit berühmt. Ferner sammelten die Könige mit kunsthistorischem Interesse im Einklang mit den kunstgeschichtlichen Studien ihrer Gelehrten, deren Hauptvertreter Antigonos zugleich Künstler war, ältere Bildwerke, selbst archaische von Bupalos und Onatas (S. 331). Es ist vielleicht nur ein Zufall der Überlieferung, wenn einzelne Seiten der Kunst uns als besonders charakteristisch für Pergamon erscheinen.

Unter den pergamenischen Götterbildern erhält lediglich Phyromachos' Asklepios (2. Jahrhundert), der für das berühmte Asklepieion geschaffen ward, Lob; er wiederholte ein altes Motiv, mit einem etwas leeren Gesichtsausdruck (Fig. 675). Andere Statuen, des Zeus, der Athene, eines Hermaphroditen, haben die dortigen Ausgrabungen zutage gefördert. Von besonderer Schönheit ist ein weiblicher Kopf, der der Aphrodite von Melos nicht ganz fernsteht. Auch eine Göttin (Hera?) von majestätischem Auftreten (Fig. 676) wird hierher gehören.

675. Asklepioskopf nach Phyromachos. Rom. (Röm. Mitt.)

Die aus allen Teilen Griechenlands in Pergamon zusammenströmenden Künstler fanden reiche Beschäftigung bei den Königen Attalos I. und Eumenes II., die ihre Siege über die in Kleinasien eingebrochenen wilden Galater durch ausgedehnte Kunstschöpfungen feierten. König Attalos I. (241—197) stiftete in den zwanziger Jahren auf dem Tempelhofe der Athene Polias in Pergamon (Fig. 613) eherne Statuen und Statuengruppen, die Szenen aus den Kriegen gegen die Galater und seine übrigen Feinde, namentlich Antiochos Hierax von Syrien, schilderten. Die Namen einzelner Künstler haben sich auf den allein übrig gebliebenen Sockeln erhalten. Ein Ehrenplatz unter ihnen scheint Epigonos zu gebühren, neben dem von Plinius Antigonos, Phyromachos und Stratonikos genannt werden; letzterer gehört jedoch vielleicht, Phyromachos sicher erst einer späteren Zeit an. In welcher Weise die einzelnen Bildwerke angeordnet waren, um schließlich einen einheitlichen Eindruck zu erwecken, wissen wir nicht; wir müssen es schon als ein Glück preisen, daß uns vereinzelte plastische Schöpfungen, offenbar Arbeiten der pergamenischen Schule, aus kleinasiatischem Marmor von den kykladischen Inseln (Phurni) gefertigt, einen Einblick in die Auffassung und Kompositionsweise, die bei der Schöpfung des großen Weihgeschenkes waltete, gewähren. Im sog. sterbenden Fechter des kapitolinischen Museums (Fig. 677) erblicken wir einen sterbenden, auf den Schild niedergesunkenen Galater; als solchen bezeichnen ihn die Waffen, die gebogene Trompete, das Halsband, die im Kopftypus,

676. Gewandstatue. Kapitol. (Bruckmann.)

678. Galater und sein Weib. Marmor. Rom, Thermenmuseum.

in Haar- und Barttracht, im Körperbaue deutlich ausgesprochene Rasse. Bewunderungswürdig sind die unverhüllte Wahrheit, die packende Kraft der Schilderung, aber nicht minder die edle Gesinnung, die selbst dem besiegten Barbaren gerecht wird. Ist dieser Held Roland etwa der hochgepriesene „Trompeter" des Epigonos? Der gleichen Quelle entstammt die ludovisische, früher Arria und Pätus getaufte Gruppe des Thermenmuseums in Rom (Fig. 678). Ein galatischer Häuptling hat, um sich und sein Weib der schimpflichen Gefangenschaft zu entziehen, diese soeben getötet und stößt nun in wildem Trotze sich selbst das kurze Schwert in die Brust. Auch hier tritt uns bei naturalistischen Formen das gleiche Pathos entgegen. 70,4

677. Sterbender Galater (sog. sterbender Fechter). Marmor. Kapitol. (Bruckmann.)

679. Tote Amazone. Marmor. Neapel. (Bruckmann.)

680. Toter Gigant. Marmor. Neapel. (Bruckmann.)

Aus demselben Anlaß, in ähnlicher Form, stiftete König Attalos ein Weihgeschenk auf die Akropolis zu Athen. Vier umfangreiche Gruppen von halblebensgroßen Statuen verherrlichten die siegreichen Kämpfe der Götter gegen die Giganten, der Athener gegen die Amazonen und gegen die Perser, der Pergamener gegen die Galater. Mythische und historische Kämpfe rücken dicht aneinander, die Könige von Pergamon erscheinen als die Vollender des von den Göttern begonnenen, von den Athenern fortgesetzten Kampfes gegen barbarische Gewalten (vgl. S. 204. 217 f.). Von diesem Weihgeschenke des Attalos haben sich gleichfalls allerlei Kopien

681. Kopf eines toten Persers. Marmor. Vom Palatin. Rom, Thermenmuseum.

682. Kopf eines Pergameners. Marmor. Brit. Museum.

erhalten. So erblicken wir im Louvre einen jungen Galater, der hart bedrängt auf das linke 70,5
Knie gesunken ist und dem Angreifer kampfmutig entgegenblickt, im Museum zu Venedig einen
andern jugendschönen Galaterhäuptling, der zum Tode getroffen auf seinem Schilde liegt. Andere
Statuen getöteter Amazonen (Fig. 679), Giganten (Fig. 680), kämpfender und gefallener Perser 70,6
bewahren die Sammlungen in Neapel, in Venedig, im Louvre, im Vatikan. Daß die gleichen
oder ähnliche Gruppen auch in größerem Maßstab existierten, scheint ein herrlicher lebensgroßer
Kopf eines toten Persers (Fig. 681) zu beweisen. Von den Siegern ist bisher keiner zum 70,2
Vorschein gekommen; nur einzelne Köpfe
(Fig. 682) werden mit Wahrscheinlichkeit
hierher bezogen. Dagegen haben Ausgrabungen
in Delos den ausgezeichneten Torso eines
fallenden pergamenischen Kriegers ergeben, 70,7
das Überbleibsel einer Gruppe des Nikeratos,
die bestimmt war einen Galatersieg des
Prinzen Philetäros in den sechziger Jahren
des 2. Jahrhunderts zu feiern. An solchen
späteren Galatergruppen waren vermutlich
auch Phyromachos und Stratonikos
beteiligt (vgl. S. 355).

Der ausgesprochen ethnologische Zug
in den älteren pergamenischen Schöpfungen
ist auch dem messerschleifenden Skythen zu
Florenz eigen, der aus dem gleichen Marmor 69,7
von Phurni wie jene Galatergruppen gearbeitet
ist. Er bildete einen Teil einer Marsyas-
gruppe, von der der hängende Marsyas noch
in mehreren Exemplaren erhalten ist. Nach
Pergamon scheint auch der 1884 in Rom
gefundene sitzende Faustkämpfer (Fig. 683)
zu weisen, der mit unerbittlicher Wahrheit
einen Helden der Palästra wiedergibt und
selbst die Verstümmelungen an Nase, Mund,
Ohren, Armen zu betonen nicht vergißt. Die
Auffassung ist weit realistischer als in dem
olympischen Erzkopfe (Fig. 546); man sieht
mit Staunen, welche Klasse von Leuten die
Verherrlichung durch eine virtuos entwickelte Kunst in Anspruch nahm. Ferner darf der
sog. barberinische Faun in München, ein Satyr, der nach reichlichem Trunk einen schweren 69,5
Schlaf schläft und ungezwungen alle Glieder streckt, ein griechisches Originalwerk, wegen seiner
meisterhaften Naturwahrheit in diesen Zusammenhang versetzt werden.

683 Sitzender Faustkämpfer. Erz.
Rom, Thermenmuseum

Während Attalos I. durch glückliche Kämpfe und sein Bündnis mit Rom das perga-
menische Königreich befestigte, gelang es seinem Sohne Eumenes II. (197—159) infolge
seiner Teilnahme am Kampfe Roms gegen die Syrer und an der Entscheidungsschlacht bei Magnesia
(190) sein Reich über den größten Teil des vorderen Kleinasiens auszudehnen und Pergamon zu
einer Großstadt auszugestalten (Fig. 613, Nebenkärtchen), der auch der Park (Nikephorion) nicht
fehlte. Diesem Entwickelungsstadium gehört der Riesenaltar (34,60 × 37,70 m) auf der

Burg von Pergamon an, den Eumenes etwa um 180 v. Chr. als Gesamtdenkmal seiner Siege über Nabis, Antiochos, Prusias und die Galater errichtete (Fig. 613 f.). Die davon wiedergewonnenen Reste bilden einen Hauptschmuck des Berliner Museums. Prachtaltäre waren nichts Neues (S. 270. 343), aber hier war doch etwas Ungewöhnliches geleistet. An dem Unterbau, in den die zur Plattform führende breite Treppe einschneidet (Fig. 684), zog sich ein 130 m langer Fries, die Gigantomachie darstellend, hin; ein kleinerer Fries mit der auf

684. Ecke des pergamenischen Altars. Berlin, Pergamenmuseum.

72,2. 3

Pergamon bezüglichen Telephossage, in maßvoll malerischem Stile gehalten, umzog den Mittelraum der Plattform, auf dem der große Altar stand. Daß man zur Verherrlichung eines historischen, kaum vergangenen Ereignisses ausschließlich auf eine mythologische Szene zurückging, den Sieg über die Barbaren wiederum, wie in der attalischen Gruppe, in dem vorbildlichen Siege der Götter über die Giganten feierte, erinnert ebenso an die Kunstsitte des perikleischen Zeitalters (S. 204), wie an höfische Wendungen der gleichzeitigen Poesie. Dabei aber führt uns die Gigantomachie in eine neue, ungeahnte Welt. Es sind nicht nur Schilderungen voll wuchtiger Kraft, packender Naturwahrheit und leidenschaftlich dramatischen Ausdruckes, sondern es strömt eine überquellende, rauschende Lebensfülle auf uns ein. Überraschend wirkt in dieser Spätzeit die fast unbegrenzte erfinderische Begabung, die einen bisher unerhörten Kreis gött=

licher Wesen nicht bloß aus dem Olymp, sondern auch aus dem Kreise der Gestirne, aus dem Dunkel der Unterwelt, aus den Tiefen des Meeres aufbietet und ebenso aus den bald rein menschlichen, bald schlangenfüßigen, bald geflügelten, bald löwenköpfigen (Fig. 685) Gigantenfiguren spricht. Bis zum Phantastischen hat sich die Erfindung gesteigert. Wie kühn ist die Bildung der dreiköpfigen Hekate, die, von den Höllenhunden unterstützt, mit ihren drei Armpaaren Angriff und Abwehr gleichzeitig übt! Großartig ist Zeus' siegreiche Macht dargestellt, wie er mit Blitz und Ägis drei Giganten zu Boden schmettert. Von erhabener Schönheit ist der bogenschießende Apollon (Fig. 685), schwungvoll der Zug des Helios (Fig. 686). In der Schilderung der Giganten erscheint die rohe elementare Naturkraft mit raffinierter Schärfe ausgeprägt; es fehlen aber andererseits auch nicht, wie z. B. in der Athenegruppe (Fig. 687), einfach menschliche rührende Züge. Tiefer stummer Schmerz drückt sich hier sowohl in dem Kopfe des von einer Schlange umwundenen Giganten Alkyoneus, wie in der aus dem Erdboden auftauchenden Gestalt der klagenden Erdgöttin, der Mutter der Giganten, aus. Die Gigantomachie hat zuerst unser früher recht ungünstiges Urteil über den Wert der Kunst in der Diadochenzeit abändern helfen. Es scheint, als ob die furchtbare Gefahr, die der hellenischen Bildung durch die Einbrüche der Barbaren, das Vorspiel der Völkerwanderung, drohte, die Lebensgeister der Griechen gewaltig

71,3

71,2

Leon und Ather. Apollon.

685. Vom pergamenischen Gigantenaltar. Berlin.

Selene. Gigant. Helios.

686. Heliosgruppe von dem pergamenischen Gigantenaltar. Berlin.

Alkyoneus. Athene. Ge. Nike.

687. Athenegruppe vom pergamenischen Gigantenaltar. Berlin.

angefacht, ihre schöpferische Kraft neu geweckt und die Phantasie zu mächtigem Aufschwunge gehoben hätte. Dabei würde man aber dem Werk unrecht tun, wollte man den phidiasischen Maßstab zur Beurteilung anlegen. Aus der klassischen Zeit ist inzwischen eine Barockzeit geworden. Dem entspricht auch die neue Kunstsprache, das starke Pathos der Köpfe, die meistens derb kräftige Behandlung des Nackten, das effektvolle Rauschen der tief ausgehöhlten Gewänder, das rastlose Ineinandergreifen immer neuer Gewaltsamkeiten, der völlige Verzicht auf einen ruhigen Hintergrund. Der Fries ist ebenso weit entfernt das Höchste der griechischen Kunst zu bezeichnen, wie der Laokoon, mit dem er vielfache Berührungspunkte bietet; aber als bloße Dekorationsarbeit abschätzig behandelt zu werden verdient er ebensowenig, wie etwa Rubens' Bilderzyklus aus dem Leben Marias von Medici. Wer der Erfinder war, wissen wir nicht; von den ausführenden Künstlern nennen die Inschriftbruchstücke Dionysiades, Menekrates, Orestes u. a. Daß der Fries nicht ohne Nachwirkung blieb, beweisen unter anderem Reliefbruchstücke vom Athenetempel in Priene; auch Saturn im Gigantenkampf erscheinen wie ein Satyrspiel zu jener Göttertragödie.

Eumenes umgab auch den Tempelhof der Athene mit einer doppelstöckigen Säulenhalle (Fig. 613 f.). Die hier angebrachten Geländerreliefs mit aufgeschütteten Waffen (Fig. 688), für die der Scheiterhaufen Hephästions (S. 289) das Vorbild geliefert hatte, haben bis zur Basis der Trajanssäule, die mit bescheidenem landschaftlichen Hintergrund ausgestattete Szenenfolge des Telephosfrieses ebenso wie die Galatergruppen bis auf die römischen Sarkophage nachgewirkt. Die künstlerische Fürsorge der pergamenischen Könige beschränkte sich aber nicht auf die Hauptstadt. Ein kolossaler Altar in der hellespontischen Stadt Parion, von Hermokreon erbaut, übertraf wenigstens an Größe (180 m im Gevierte) den pergamenischen. Ein Tempel der Königinmutter Apollonis in ihrer Geburtsstadt Kyzikos ward durch die Säulenreliefs (S. 311) berühmt, die die Mutterliebe verherrlichten und zum erstenmal römische Gestalten, Romulus und Remus, in den griechischen Bilderkreis einführten. In Pessinus ward

die Göttermutter von Attalos I. durch marmorne Prachtbauten dafür entschädigt, daß sie 205 ihren heiligen Stein an Rom hatte abtreten müssen. So warf die Vererbung des pergamenischen Reiches an Rom ihre Schatten voraus.

Im Gegensatze zu der stattlichen öffentlichen Baukunst war der pergamenische Königspalast (Fig. 593) einfach und begnügte sich mit farbigem Stuckbewurf statt kostbaren Marmors (S. 318): ein Palast in Tralles war aus Luftziegeln erbaut. Dabei entbehrten aber die Paläste nicht des Schmuckes kunstvoller Mosaikfußböden (S. 333), und auch die höfischen Kleinkünste, Gemmenschnitt und Toreutik, blühten. Boethos von Kalchedon und Stratonikos von Kyzikos (S. 355) waren auf diesem Gebiete mit Ruhm tätig. Es scheint, daß Pergamon hierfür wie für Weberei und Teppichstickerei einen Mittelpunkt bildete; golddurchwirkte „attalische" Gewebe erwarben sich in Rom hohes Ansehen. Auch das irdene Geschirr von Pergamon war gesucht.

688. Von der Brüstung des oberen Stockwerks der Basilika in Pergamon. Berlin.

Mit dem Erlöschen der attalischen Dynastie (133) erlischt auch die besondere pergamenische Kunst. Unter den übrigen zum pergamenischen Reiche gehörigen Örtlichkeiten tritt Ephesos hervor, das einige Künstler aufzuweisen hat. Eine gewisse Verwandtschaft mit den pergamenischen Kampfgruppen kehrt in dem sog. borghesischen Fechter wieder, dem Werke des Agasias von Ephesos. Ein Krieger in weit vorgestreckter Stellung deckt sich mit dem Schilde gegen einen (unsichtbaren) Reiter, um im nächsten Augenblicke selbst zum Angriffe vorzugehen. Trotz der heftigen Bewegung der Gestalt und der Aufregung, die sich im Kopfe kundgibt, erblicken wir in der Statue doch zumeist nur eine Schaustellung der allerdings großen anatomischen Kenntnisse des Meisters. 72,4

Rhodos und das Mäandergebiet. Das südwestliche Kleinasien bildet wie staatlich, so auch in der Kunst ein vom pergamenischen Reiche merklich unterschiedenes Gebiet. In der Baukunst herrscht, wie wir sahen, Hermogenes (S. 311. 313). In der Plastik gibt allem Anschein nach Rhodos den Ton an; wenigstens fügt sich was wir aus den Städten am Mäandros (Priene, Magnesia, Antiocheia) kennen gelernt haben, einigermaßen dem Bilde dessen ein, was wir über Rhodos hören.

Rhodos hatte schon durch Lysipps Helios, sodann zur Zeit seines neuen Aufschwunges, nach der glücklich überstandenen einjährigen Belagerung durch Demetrios (304), durch Chares, den Schöpfer des berühmten Kolosses (S. 299), mit Sikyon in Verbindung gestanden. Mehr als hundert Kolossalstatuen in Rhodos, darunter fünf von Bryaxis (S. 300), drückten die Macht und den Stolz des Staates aus, der als Haupt einer mächtigen Hansa emporblühte. Das große Erdbeben von 227 (?) befestigte nur die Handelsstellung von Rhodos. Zwei Jahrhunderte hindurch (250—50) ward dort ganz in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Brauche der Spätzeit eine eifrige Fabrikation von Porträtstatuen betrieben, an der zahlreiche Künstler aus Rhodos und seinem Festlande, aber auch aus größerer Ferne, teilnahmen. So bildete Rhodos den Brennpunkt für weite Strecken: Timocharis von Eleutherna arbeitete z. B. außer für Rhodos und die Nachbarinseln auch für Sidon, andere für Besteller in Kilikien, Kreta, Chios,

689. Aphrodite von Melos. Louvre.

691. Polyhymnia (Kopf ergänzt). Berlin.

ja sogar in Olynthos. Aus älterer Zeit ist nichts erhalten. Dafür können die älteren Bildwerke aus Magnesia eintreten, namentlich die vom großen Altar des Artemision. Während die Amazonenkämpfe am Friese dieses Tempels so unbedeutend sind, als ob sie römische Sarkophage vorbereiten wollten, zeigen die virtuos behandelten Götter des Altares eine größere Anlage; völlig verschieden von dem rauschenden Schwunge pergamenischer Gewänder bilden die Gewänder wenige breite Falten, denen kleinere Motive beigemischt sind. Größere Figuren sind regelmäßig aus mehreren Blöcken zusammengesetzt, mit besonders angestückten oder eingesetzten Flicken; alles nicht Sichtbare ist vernachlässigt. All dieses gilt auch von dem hervorragendsten Überbleibsel dieser Kunststufe, der Aphrodite von Melos (Fig. 689), die allem Anschein nach ein Künstler aus Antiocheia am Mäandros, Alexandros, im 2. Jahrhundert geschaffen hat. Seit der Auffindung der Statue (1820) in einer Nische (Exedra) auf der Insel Melos ist der Tatbestand in einzelnen Punkten, besonders hinsichtlich der Zugehörigkeit des Basisstückes mit dem Künstlernamen, verdunkelt geblieben und dadurch die Auffassung und chronologische Bestimmung erschwert worden. Die Frage wird dadurch noch weiter verwickelt, daß wir das vorliegende Exemplar und die Originalschöpfung, die sicherlich dem 4. Jahrhundert angehörte (S. 269), zu unterscheiden haben. In letzterer faßte die Göttin wahrscheinlich mit beiden Händen den Schild des Ares; so kannte der Dichter Apollonios von Rhodos das Werk. In der melischen Statue dagegen stand allem Anscheine nach neben dem linken Beine der Göttin eine jugendliche Herme und ihre Linke hielt einen Apfel (Melon), das redende Wappen der Insel. Dies war freilich eine arge Schlimmbesserung des ursprünglichen Motivs, mit der nur die Schönheit des Erhaltenen einigermaßen versöhnen kann. Denn noch aus der Umarbeitung leuchtet die stolze Erhabenheit der Göttin herrlich hervor; die Wiedergabe des schwellenden Fleisches im nackten Oberkörper, der Ausdruck hoheitvoller Unnahbarkeit in Kopf und Blick ist vollendet. Auf die allgemeine Verwandtschaft mit einem pergamenischen Frauenkopf ward schon oben (S. 355) hingewiesen. Dieser ist weicher in den Formen, darin einem geschmeidigen Dionysos aus dem benachbarten Tralles vergleichbar, dem ein großartigerer Genosse in dem Neapler Torso desselben sitzenden Gottes zur Seite steht.

73,1.2

73,3.4

73,6

73,5

690. Apotheose Homers. Marmorrelief von Archelaos von Priene. Brit. Museum.

In der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts genoß Philiskos aus Rhodos als Marmorbildner hohen Ruf. Eine Aphrodite, ein Apoll mit Schwester und Mutter und den neun Musen wurden

später in Rom bewundert. Wir vermögen uns wenigstens die Musen noch aus einer Basis von Halikarnaß und aus dem Relief mit der „Apotheose Homers“ (Fig. 690) vorzustellen, das Archelaos aus dem nahen Priene gegen Ende jenes Jahrhunderts für einen siegreichen Dichter schuf (S. 350). Die meisten der hier auf dem Musenberg auftretenden Musen kehren in Statuen wieder, von denen die sog. Polyhymnia in Berlin am bekanntesten ist (Fig. 691). Eine etwas überkünstelte Faltenbildung bei hoher Gürtung und eine Vorliebe für durchscheinende Seidengewänder ist charakteristisch, dabei in ruhig stehenden Figuren das breite Auflagern des Gewandes um die Füße. Dieselben Motive beherrschen die zahlreichen kleinasiatischen Porträtstatuen der Spätzeit, die Grabreliefs aus Kleinasien (Fig. 692) und von den Inseln, die Tonfiguren. Nacktes ist, in starkem Gegensatz gegen die kräftigen Formen der pergamenischen Kunst, leicht etwas verschwommen gebildet. So redet diese „rhodische“ Kunst ihre eigene Formensprache; in den oft etwas gezierten Stellungen und den überkünstelten Falten möchte man sie der floskelreichen asiatischen Beredsamkeit vergleichen. Die Manier hält sich noch durch das 1. Jahrhundert der römischen Herrschaft.

692. Grabrelief aus Smyrna. Berlin.

Zu Beginn des letzten vorchristlichen Jahrhunderts erlebte Rhodos, das wegen seiner Parteinahme für Perseus von den Römern stark benachteiligt worden war, einen letzten Aufschwung und trat gewissermaßen das Erbe Pergamons an. Wissenschaft und Rhetorik blühten, Männer wie Poseidonios, „der letzte bedeutende und selbständige Vertreter des Hellenismus“, Molon, Hermagoras zogen Scharen von Schülern, auch aus Rom, nach Rhodos. Damals, vielleicht gar erst nach der glücklichen Abwehr Mithradats (88), entstanden die beiden gewaltigen Werke, die als besonders bezeichnend für eine auf das Kolossale und Pathetische zielende Richtung der rhodischen Kunst gelten und die an die älteren Pathosgruppen (S. 305 ff.) anknüpften. Der sog. farnesische Stier (Fig. 693), das Werk zweier Brüder Apollonios und Tauriskos aus Tralles, schildert auf Grund einer euripideischen Tragödie die Strafe, die Zethos und Amphion, die Söhne der Antiope, an Dirke, der Peinigerin ihrer Mutter, vollziehen. Der Schauplatz des Ereignisses auf dem Kithäron in Böotien wird durch

693. Der farnesische Stier. Marmorgruppe. Neapel.

den kleinen Berggott und einen Hund nebst anderen Tieren am Fuße des Felsens angedeutet. Durch unrichtige Ergänzung ist die Fesselung Dirkes an den Stier unklar geworden, aber das Motiv worauf die Wirkung beruht, der Gegensatz der hilflosen, vergebens um Gnade flehenden Dirke zu den erbarmungslosen Rächern ihrer gekränkten Mutter, ist deutlich zu erkennen. Offenbar war die Gruppe ursprünglich auf einen Standpunkt berechnet, wo Dirke vorn die Mitte einnimmt und hinter ihr der Stier und die beiden Jünglinge sich aufbauen. Antiope, deren Anwesenheit freilich wohlmotiviert ist, ja zur Rechtfertigung der grausen Tat als einer Pietätspflicht erwünscht erscheint, ist auf diese Weise unsichtbar; sie ist ein Zusatz antoninischer Zeit, als die erhaltene Kopie der Originalgruppe für eine von allen Seiten sichtbare Aufstellung in den Caracallathermen gearbeitet ward. Das sehr elegante Gewand der Dirke, das an die eben geschilderte Gewandbehandlung aus dem Kreise des Philiskos (S. 365) anknüpft, erinnert stark an das der berühmten schlummernden Ariadne, die daher wohl dieser rhodischen Kunstrichtung zuzuweisen ist. 74,1 Auch diese gehörte einst zu einer Gruppe, indem sie von Dionysos mit seinem Gefolge umstanden ward. Eine ähnliche „gelöste" Gruppe bildete ein schlafender Endymion mit Selene, die bewundernd zu dem schönen Schläfer heranschleicht.

Das andere Hauptwerk dieser jüngeren rhodischen Schule, dessen Ursprung von manchen Forschern in die Zeit des Kaisers Titus versetzt, von anderen dem 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben ward, hat erst neuerdings seinen festen Platz um die Mitte des 1. Jahrhunderts erhalten. Es ist die Laokoongruppe im Vatikan (Fig. 694), ein Originalwerk der Rhodier 71,6 Hagesandros, Polydoros und Athanodoros, wahrscheinlich eines Vaters und seiner beiden Söhne. Sie wurde 1506 in Rom aufgefunden und übte, von Michelangelo hochgepriesen, auf

694. Die Laokoongruppe (ohne die Ergänzungen Montorsolis). Vatikan.

die Renaissancekunst großen Einfluß. Zwei von Apoll gesandte Schlangen haben dessen Priester Laokoon und seine beiden jugendlichen Söhne umstrickt: schon haben sie den jüngeren Sohn mit tötlichem Bisse verletzt und wenden sich eben gegen den Vater, während der ältere Sohn wenigstens noch bemüht ist, sich aus der Umwindung zu befreien. Das stark Berechnete der reliefartigen Komposition, die scharfe Zeichnung jedes einzelnen Muskels, die grelle und ausschließliche Betonung des körperlichen Leidens sind Mängel, die stark in die Augen fallen, so große Bewunderung auch die Verbindung der drei Gestalten mit den Schlangen zu einer geschlossenen Gruppe und die abgestufte Steigerung des Ausdrucks verdienen. Der schwächste Punkt ist der Mangel an sichtbarer innerer Motivierung des gräßlichen Vorganges. Nur wer aus der Dichtung das Vergehen kannte, für das der — durch nichts charakterisierte — Priester büßen mußte, vermochte in dem Altar eine leise Andeutung der Verschuldung zu erkennen; dem gewöhnlichen Beschauer konnte auch die virtuoseste Kunstfertigkeit nicht über den Eindruck eines grausamen Geschickes hinweghelfen. Eigen daß dies Werk, das die selbständige griechische Kunst abschließt, lange Zeit als deren Gipfel, als „das Wunder der Kunst" erschienen ist. Erst durch die richtige historische Einordnung ist das Werk aus dem Charakter seiner an Kämpfe und Greuel aller Art gewöhnten Zeit besser verständlich geworden und hat dadurch zugleich eine angemessenere Würdigung gefunden. Übrigens steht der Laokoon so wenig wie der Stier allein. Der Kopf des Vaters hat sein idyllisches Gegenstück in dem Kopfe des von Eros gequälten borghesischen Kentauren (Fig. 695), und dieser Kentaur hat wiederum sein Seitenstück in einem jugendlichen Genossen, der sich Eros' Neckereien williger gefallen läßt, in seinem Kopftypus aber bekannte Satyrköpfe (Fig. 629) wiederholt. Sollten, wie es scheint, alle diese Bildungen der rhodischen Kunst angehören, so bezeichnen sie vermutlich ein etwas früheres Stadium ihrer Entwickelung.

695. Borghesischer Kentaur. Louvre.

Mit so glänzenden Leistungen, über die es kein Hinaus gibt, schließt die rhodische Kunst. Mit der Zerstörung der Stadt durch Cassius (43) hat auch die letzte griechische Kunststätte ihre Bedeutung eingebüßt, mochten auch einzelne Künstler, wie die Söhne des Hagesandros, noch weiter Porträtstatuen schaffen. Die neue Welthauptstadt Rom verschlingt alle griechische Kunst.

696. Ornamente aus der Hallstattkunst. (v. Sacken.)

C. Italien.

Die italische Halbinsel erstreckt sich von den Alpen bis an das ionische Meer, die vorgelagerte Insel Sicilien reicht gar bis nahe an Afrika. Ein hohes, trennendes Gebirge durchzieht die ganze Halbinsel, eine westliche Vorderseite von der östlichen Rückseite scheidend. So bietet die Natur Italiens die größten klimatischen Verschiedenheiten. Auch die Bewohner waren nicht eines Stammes: die Messapier im Südosten die Etrusker in Mittelitalien, die Ligurer im Norden, die Gallier in der Poebene waren den anderen italischen Stämmen fremd; Sicilien hatte seine eigene Urbevölkerung. Demgemäß zeigen auch die ältesten Kulturerzeugnisse starke Unterschiede, z. B. in Sicilien, in Etrurien, oder in der Ebene nördlich vom Apennin; allein das Interesse, das sie bieten, ist mehr kulturhistorischer und ethnologischer als kunstgeschichtlicher Art. Im ganzen kann sich keines der italischen Völker mit den Griechen an angeborener Kunstbegabung messen; die italische Kunstgeschichte bietet weniger eine innerlich zusammenhängende Entwickelung als eine Folge äußerer Anregungen und deren Verarbeitung.

---

1. Die Frühzeit im Norden und im Süden Italiens.

Oberitalien. Spuren der Steinzeit, mit runden oder ovalen Hütten für die Lebenden, mit Höhlen oder Gruben für die Leichenbestattung, mit einfachen Geräten von Stein, Kupfer und Ton, sind über die ganze Halbinsel zerstreut. Die Bronzezeit tritt dagegen am deutlichsten in den Pfahlbauten der den Po nördlich und südlich umgebenden Ebene hervor, die bald in Seen und Flüssen (palafitte) bald auf festem Lande (terremare) angelegt waren (S. 5. 7). Sie schließen sich zu Pfahldörfern zusammen, die wegen ihres rechtwinkligen und nach den Himmelsgegenden orientierten Straßennetzes bemerkenswert sind, sonst aber in ihrer Anlage des Gestaltungstriebes entbehren; eine neuerdings bei Tarent zutage getretene Pfahlbauanlage scheint jüngeren Ursprungs. Den runden Wohnhütten aus Holz und Erde entsprechen in gesonderten Nekropolen kleinere runde Gräber, die für die Asche der nunmehr verbrannten Leichen bestimmt waren. Das Hausgeräte wird reicher, die Ornamentik, die Dreiecksmotive bevorzugt, feiner. Sie ist immer eingeritzt, sei es in das gegossene Erzgerät, sei es in Ton.

697. Gefäße und Gewandnadel aus Villanova.

698. Tönerner Aſchenbehälter in Hausform, vom Albanergebirge. Berlin.

Im Laufe des letzten vorchriſtlichen Jahrtauſends tritt neben das Erz für Werkzeuge und ähnliches Geräte das Eiſen, wenn auch das Erz für die Kunſtformen beſtimmend bleibt. Die älteſte italiſche Kunſtart dieſer Eiſenzeit wird nach dem erſten Fundort Villanova bei Bologna benannt; Eſte und die euganeiſchen Berge ſchließen ſich an. Jedoch erſtreckt ſich ihr Bereich weiter gegen Süden, über Etrurien, Latium, ja bis nach Campanien und dem nördlichen Apulien. Das Erz ſpielt noch die vorwiegende Rolle, aber der Guß tritt zurück hinter dem Treiben. Erzbleche werden teils in Streifen geſchnitten teils zu Gefäßen zuſammengenietet und mit geometriſchen Muſtern verziert; Buckel und Buckelreihen werden geſtanzt, plumpe Mäander, Hakenkreuze und andere lineare Muſter eingeritzt. Dieſe Ritztechnik wird auch auf Tongefäße übertragen, die meiſtens rußgeſchwärzt ſind; die eingedrückten oder eingeriſſenen Linien pflegen dann mit weißer Farbe ausgefüllt zu werden. Eine eigentümliche Urnenart, von unten und von oben koniſch geformt (Fig. 697), iſt für Aſchengefäße beſonders beliebt. Die Gräber, in denen ſich dieſe Geräte finden, ſind ſog. Schachtgräber (tombe a pozzo). Auf die Form der damals üblichen Häuſer weiſen Tonurnen hin, die wiederum den Wohnungen der Lebenden nachgebildet ſind (Fig. 698). Man weiſt dieſe Erſcheinungen etwa dem 7. Jahrhundert zu.

Dieſe Villanovakunſt entwickelte ſich allmählich in Abſtufungen. Eine der jüngeren Stufen führt ihren Namen wiederum nach dem erſten Fundort, Marzabotto, am Austritt des Reno in die Poebene, oder nach der Nekropole der Certoſa bei Bologna; auch eine jüngere Gruppe von Denkmälern aus Eſte gehört hierher. Die Technik iſt noch die gleiche, nur daß das Stanzen und Treiben immer mehr die Ritztechnik verdrängt; die Ornamente werden feiner und zierlicher, allmählich mehr durch figürlichen Schmuck, Haustiere und Menſchen, bereichert. Ein Haupterzeugnis ſind Eimer (situle), zunächſt gleichſam mit Stricken umwundene Zylinder (ciste a cordoni, Fig. 701), ſpäter von etwas eleganterer Form, mit mehreren figürlichen Streifen in getriebenem Relief umgeben. In der Situla von Bologna (Fig. 699a) erinnern Krieger, Opfer, Gelage, in drei Streifen angeordnet, an die Szenen des homeriſchen Schildes, aber die Geſtalten ſind ornamental erſtarrt, die Tracht iſt provinziell italiſch; ein unterſter Streifen von wirklichen und phantaſtiſchen Flügeltieren weiſt dagegen auf orientaliſierende oder altgriechiſche Vorbilder hin, die früh vom Oſten her eingeführt ſein werden.

a

b

700. Waffen und Geräte aus Hallstatt. (v. Sacken.)

c

699. Situlä aus Bologna (a) und Watsch (b. c). (Ranke.)

701. Geräte aus Hallstatt. (v. Sacken.)

Schon ehe diese Kunsterzeugnisse in Italien zum Vorschein kamen, waren wesentlich gleiche Reste der frühen Eisenzeit in den Alpenländern entdeckt worden, zuerst in Hallstatt im Salzkammergut; daher der Name der Hallstattkultur. Über das ganze Alpengebiet im Norden Italiens, ja noch weit darüber hinaus, von Burgund und dem Elsaß bis nach Mähren und Ungarn und nördlich bis über den Main, erstreckt sich diese mitteleuropäische Kultur im Zusammenhange mit der oberitalischen. Überall finden wir ähnliche Tongefäße mit Ritzmustern, dieselben dünnen Erzbleche, namentlich von Gürteln, mit geometrischen Mustern gestanzt oder graviert (Fig 696), dieselben ornamentalen Tiergestalten, gelegentlich orientalisierende Flügeltiere (Fig. 700), dieselben strickumwundenen Eimer (Fig. 701), zuletzt auch dieselben Eimer mit Reliefstreifen. Ein solcher aus Watsch in Krain (Fig. 699 b. c) stellt einen Opferzug, ein Gastmahl und Faustkämpfer, darunter gereihte Steinböcke dar, wesentlich in derselben Art wie die Situla aus Bologna; ähnliche Stücke sind an der Brennerstraße (Matrei, Moritzing) gefunden worden. Da bezeichnende Teile des seltsamen Kostüms, das auf diesen Reliefs erscheint, im Alpengebiet auch bei den Leichen zum Vorschein kommen, so ist es nicht zweifelhaft, daß wir hier nicht italische Einfuhrware vor uns haben, sondern Zeugnisse einer großen mitteleuropäischen Kultur, die von den Apenninen bis nach Thüringen verbreitet war, welches Volk (Illyrier?) oder welche Völker auch die Träger dieser auf einen gewissen äußeren Glanz ge-

richteten Kultur gewesen sein mögen. Man nimmt an, daß diese „Hallstattzeit“ mehrere Jahrhunderte umfaßt und ihren Höhepunkt etwa um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrtausends erreicht hat. Um diese Zeit machen sich in Italien im Pogebiet verstärkte etruskische Einflüsse geltend (S. 390): einzelne waren schon früher in schwächerem Maße aufgetreten.

Unteritalien. Der Süden bietet ein in vielen Stücken abweichendes Bild, das auf andere Einflüsse hinweist als die mitteleuropäischen im Norden. In Apulien haben sich, ähnlich wie auf der Insel Gozzo, in Sardinien und auf den Balearen, megalithische Denkmäler der jüngeren Steinzeit (S. 5) erhalten, die ein langes Nachleben führen. In Sardinien bilden die auffälligste Erscheinung die zahllosen, oft zu großen Ortschaften vereinigten Nuraghen (Fig. 702), massive runde Türme, einstöckig oder mehrstöckig, die als feste Wohnungen dienten. Sie finden sich auch in Apulien als truddhu, auf den Balearen als talayots; noch heute dienen in Lakonien Türme als Häuser.

702. Nuraghe bei Abbaianta. Sardinien. (Perrot-Chipiez.)

Etwa gegen Ende des zweiten vorchristlichen Jahrtausends haben leichte Wellen der ägäischen Kultur auch die Küsten Unteritaliens und Siciliens bespült. Daneben bestand eine einheimische mehr oder weniger rohe Kunstübung in verschiedenen Abstufungen: sie ist besonders in Sicilien genauer verfolgt worden. Zuerst dienten hier Höhlen als Wohnungen für Lebende und Tote. Dann entwickelten sich allmählich, einerlei ob der Tote begraben oder verbrannt wurde, runde Gräber in Backofenform, den Wohnungen der Lebenden nachgebildet, zu Grabkammern, die bis zuletzt neben bloßen Gruben bestehen blieben (vgl. S. 379). Das Tongeschirr dieser Frühzeit stand zunächst etwa auf der Stufe des alttrojanischen (S. 69): zuerst Ritzlinien, dann dunkelbraune Ornamente auf weißem oder rötlichem Ton, in beiden Stufen mit Vorliebe für diagonale Muster. Allmählich (etwa im 8.—7. Jahrhundert) tritt die spätgeometrische, an Protokorinthisches (S. 139) erinnernde Ornamentik zurück hinter einer stattlicheren und eleganteren Gestaltung der Gefäßformen, die die Einwirkung von Metall verraten: während dieses im Norden den Ton angibt, spielt im Süden der Ton im ganzen die führende Rolle. Zuletzt nimmt wiederum die Ornamentik einen neuen Aufschwung. Die Zierate sind meistens gemalt: Mäander und Schachbrettmuster treten, wenn auch sparsam, auf, auch schon einfache Tiere (Enten). Diese Stufe berührt sich mit dem Villanovastil, ohne doch identisch zu sein.

Gewiß kam ein großer Teil der Einwirkungen über See. Die langgestreckten Küsten boten sich kulturmächtigeren Nationen als dankbare Plätze für solche Einflüsse oder für Niederlassungen dar. Besonders der weite Busen von Tarent, sodann der Küstensaum Siciliens, endlich die blühenden Ebenen Lucaniens und Campaniens luden dazu ein, während die hafenarme Ostküste und das stürmische adriatische Meer dieser Kulturströmung ferner blieben. Allem Anscheine nach sind schon sehr früh ionische Seefahrer zur Stelle gewesen, neben denen bald die Phönizier an den italischen Gestaden ihren Kunsthandel entfalteten: anfänglich wohl, wie in Griechenland, die Kaufleute von Tyros und Sidon, später vermutlich die näheren Stammesgenossen in Karthago. So blieb Sardinien immer im wesentlichen phönizischen Einflüssen unterworfen.

703. Heimkehrende Krieger. Aus einer Grabmalerei in Pästum. (Mon. dell' Inst.)

Etwa mit dem 8. Jahrhundert begann die ununterbrochene griechische Besiedelung der Küsten „Großgriechenlands" mit zahlreichen Kolonien, die rasch zu hoher Blüte gelangten (S. 125). Wir haben was der Westen an rein griechischen Leistungen aufzuweisen hat je an seiner Stelle dem Gange der griechischen Kunstentwickelung eingeordnet. In der älteren dorischen Baukunst spielt er eine hervorragende Rolle (S. 127 ff. 152. 172. 194); von der hochbedeutenden Skulptur Siciliens und Großgriechenlands besitzen wir leider nur sehr mangelhafte Kunde (S. 147. 196 f.); in der Malerei nehmen früh die chalkidischen Kolonien (S. 161), später Tarent mit Umgebung und Lucanien (S. 284 f.) ihren achtungswerten Platz ein. Neben den Werken der italischen Griechen verdienen aber auch solche Leistungen unsere Aufmerksamkeit, welche den griechischen Einfluß in mehr provinzieller Weise verarbeitet widerspiegeln. Dahin gehören einige Wandgemälde aus lucanischen Gräbern, besonders aus Pästum. Sie sind alle in der älteren Weise auf weißem Grunde gemalt. Bald erblicken wir einen Leichentanz, bald 94,4 heimkehrende Krieger mit den landesüblichen Federn auf dem Helm und im kurzen Wams, von

704. Heimbringung eines Gefallenen.
Bruchstück aus einem Grabgemälde in Pästum. (Geslin, Gaz. arch.)

einer Frau bewillkommnet (Fig. 703). Auch in diesen Lucanern lassen sich die griechischen Vorbilder leicht erkennen; zu großartiger Wirkung steigert sich trotz einfachster Mittel die Darstellung in den Überresten eines größeren Wandgemäldes, wo ein junger Reiter trauernd die Leiche seines Gefährten aus der Schlacht heimbringt (Fig. 704). Man glaubt etwas von polygnotischem Wesen zu verspüren.

Viel bedeutender für die Verbreitung griechischer Kunst war die nördliche Nachbarlandschaft, das „glückliche" Campanien, von der Vesuvgegend bis zum Liris (Garigliano). Der wichtigste Punkt war die nördlichste griechische Kolonie am tyrrenischen Meere, das chalkidische Kyme (Cumä) mit seinem reichen Hinterlande. Es ist bezeichnend für die frühe Macht Kymes, daß sich an der ganzen campanischen Küste keine Spur phönizischer Einwirkung zeigt. Auch war Kyme 474 der Schauplatz des Zusammenbruches der etruskischen Macht unter Mitwirkung Hierons von Syrakus. Es stellt sich immer deutlicher heraus, daß von hier aus ein unmittelbarer ionischer Einfluß auf ganz Mittelitalien ausgegangen ist: manche Werke, die gemeinhin für etruskisch gelten, sind vielmehr ionische Arbeiten (S. 145. 178 ff.), die man wohl im ganzen als kymäisch anzusprechen hat, wenn auch beispielsweise Massalia (Marseille), die alte Kolonie unternehmender Jonier aus Phokäa, einen Nebenanspruch erheben kann (vgl. S. 393). Besonders stand die Erzindustrie in Kyme in hoher Blüte: die angesehene etruskische Metallfabrikation erhielt von hier ihre Vorbilder. Vielleicht waren es ebenfalls die süditalischen Griechen die auch andere Kunsterzeugnisse nach Etrurien und Campanien vermittelten, z. B. ionische, korinthische und attische Tongefäße, deren Stilweise wir vom 6. bis zum 4. Jahrhundert in etruskischen Wandmalereien nachwirkend erkennen; freilich können auch Etrusker diese Gefäße im Austausch gegen ihre Metallwaren nach Etrurien eingeführt haben.

Seit der Zeit des peloponnesischen Krieges, wo der bis dahin lebhafte attische Import aufhörte (S. 255), trat auch die Bedeutung Kymes mehr und mehr zurück vor dem Eindringen samnitischer Bergstämme in die campanische Ebene, deren Mittelpunkt nunmehr das binnenländische Capua ward. Auch hier wie in Pästum bezeugen Grabmalereien den Einfluß griechischer Vorbilder auf eine provinzielle Kunst. Capua und das benachbarte Cales erhielten besondere Wichtigkeit für die Vermittelung campanischer Kunst mit Rom. Noch später gewann der alte Hafen Kymes, Puteoli am Golfe von Bajä, eine erneute Bedeutung als Haupteinfuhrplatz syrischer und alexandrinischer Kunsterzeugnisse. So war die campanische Landschaft vor allen berufen griechische Kunstanregungen nach Mittelitalien und nach Rom zu tragen.

2. Etrurien und Latium.

Mit Rücksicht auf die Kunstentwickelung kann man füglich das ganze Mittelitalien von Terracina bis über den Arno hinaus, vom Meere bis an die Kette der Apenninen, zusammenfassen, obschon hinsichtlich der Bevölkerung und der Geschichte starke Unterschiede herrschen. Während z. B. in Latium und bei den Nachbarstämmen kaum eine Spur griechischer bemalter Tonware sich zeigt, ist es merkwürdig, wie das scheinbar so verschlossene Volk der Etrusker, dessen Ursprung sich noch immer in Dunkel hüllt, doch so leicht nach außen sich öffnete und mit der übrigen Welt in mannigfachste Berührung trat. Sie vor allen pflegten die Beziehungen zur Fremde; sie kannten und liebten assyrische und ägyptische, durch Phönizier ihnen zugeführte Kunstgegenstände; sie lernten von Kleinasiaten, von Korinthiern, von den griechischen Kolonisten Unteritaliens einzelne Kunstweisen; auch die attische Kunst ward ihnen durch den Handel befreundet. Für unsere Betrachtung wird es sich empfehlen die etruskische Kunst nicht von der des übrigen Mittelitaliens zu trennen.

705. Stadtmauern von Norba (Norma) im Volskergebirge.

Baukunst. Die unterste Schicht der mittelitalischen Kunst, die älteste Bau- und Dekorationsweise, deckt sich beinahe vollständig mit der ursprünglichen Kunstübung auf griechischem Boden und hat wahrscheinlich die gleichen Wurzeln. Wir stoßen bei der Anlage von Stadtmauern auf den sogenannten kyklopischen Baustil, die Schichtung großer unregelmäßiger Steinblöcke. Sowohl in Etrurien als auch ganz besonders in den Bergen der Volsker (Fig. 705. 706) und Herniker bieten die Stadtmauern mit ihren Toren so großartige Muster der verschiedenen Arten vom Polygonalbau bis zum Quaderbau, wie sie nur irgend auf griechischem Boden sich finden. Nur muß man sich hüten diese Mauern sämtlich für uralt zu halten; die Mauern von Norba z. B. sind nicht älter als die römische Kolonie (491). Polygonal- und

706. Die Porta Saracinesca in Signia (Segni) von innen. (Phot. Th. Ehrhardt.)

Durchschnitt.

707. Das Tullianum in Rom.

Grundriß.

708. Quellhaus zu Tusculum. (Canina.)

Quaderbau kommen an manchen Stellen gleichzeitig nebeneinander vor. Jener ist jedoch auf Latium und Südetrurien beschränkt, während im nördlichen, griechischen Einflüssen nicht so unmittelbar ausgesetzten Etrurien die Horizontalschichtung, auch wohl der ganz regelmäßige Quaderbau herrscht.

Ferner sehen wir ebenso wie in Griechenland (Fig. 203) innere Räume durch horizontal gelegte Steinreihen, die allmählich immer weiter vorkragen, bedeckt. Das berühmteste Beispiel ist die hochaltertümliche kapitolinische Brunnenstube in Rom, das Tullianum, in ihrem älteren unteren Teil (Fig. 707), das bekannteste das noch heute offen daliegende Quellhaus unter der Burgmauer von Tusculum mit seinen drei steinernen Waschtrögen (Fig. 708). Diesem System des Eindeckens tritt dann aber (wie im späteren Carcer über dem Tullianum) die wirkliche *Steinwölbung* zur Seite. Wir haben gesehen, daß schon die Ägypter des alten Reiches (Fig. 39), die Babylonier (Fig. 107), die Assyrer (Fig. 122) mit dem Systeme des Keilschnittbogens bekannt waren; auch in der westlichsten Küstenlandschaft Nordgriechenlands, Akarnanien, waren diese Bögen bei Toren schon seit dem 5. Jahrhundert üblich (Fig. 612). Somit sind die Etrusker nicht, wie oft gesagt wird, die Erfinder des Keilschnittes, aber sie haben ihn früh, sicher schon im 4. Jahrhundert, an ihren Toren angewandt; so z. B. in der römischen Kolonie Neu-Falerii

709. Porta Marzia in Perugia. (Durm.)

(S. Maria di Falleri, gegründet 387), in Volterra, mit dem reichsten dekorativen Schmuck in Perugia (Fig. 709). Wenn aber die Römer in späteren Zeiten durch großartige Gewölbebauten glänzten, so danken sie dieses nur zum Teil etruskischen und hellenistischen Vorbildern, zumeist ihrem eigenen architektonischen Geschick. 23,2

Sehr früh zeigt sich in Italien eine feste, im Kultus begründete Regel für Orientierung und Anlage der menschlichen Ansiedelungen. Sie beherrschte schon die Pfahldörfer in der Poebene (S. 368), sie bestimmt dann mit ihrem Cardo (NS.) und Decumanus (WO.) und dem daran sich anschließenden System rechtwinklig sich schneidender Straßen die Anlage der italischen Städte und Lager. Besonders deutlich liegt dies System noch heute in einer alten etruskischen Stadt bei Marzabotto unweit Bologna zutage.

710. Etruskischer Tempel nach Vitruv.

711. Tempel der Juno bei Falerii (Civita Castellana).

712. Tempel in Alatri.

Das gleiche Prinzip bestimmt die Anlage des etruskischen Tempels. Der Tempel ist das irdische Abbild eines am Himmel fest umgrenzten, von jenen zwei Linien durchkreuzten Rechteckes (templum), innerhalb dessen die für den italischen Kultus besonders wichtigen Beobachtungen der Himmelszeichen vorgenommen wurden. Der Grundriß des Tempels ließ sich bis vor kurzem nur aus Vitruvs Worten wiederherstellen (Fig. 710). Danach besaß der Tempel eine tiefe, auf sehr weitgestellten Säulen ruhende Vorhalle, die zu jenen Beobachtungen diente (vgl. die süditalischen Beispiele Fig. 248. 251). Die hintere Hälfte des Tempelraumes nahm die gewöhnlich dreigeteilte Cella (eine breitere Mittelkammer mit schmaleren Seitenkammern, entsprechend dem üblichen Dreigötterkultus) ein. Die Schwelle der mittleren Cella bildete genau die Mitte des Ganzen. Der hintere Abschluß erfolgte durch eine feste Mauer, ohne offenen Opisthodom: hierin blieb also der Tempel auf dem Standpunkte des alten Megaronbaues (S. 107) stehen. Eine Erhöhung des ganzen Tempels (Podium) mit vorderer Treppe war nicht notwendig (wie sie denn auch Vitruv beim italischen Tempel nicht erwähnt), scheint aber doch in Etrurien schon früh üblich gewesen zu sein und sich von da nach Rom und Latium verbreitet zu haben; in Marzabotto (s. o.) genügte anscheinend ein bloßes Podium mit Altar als Heiligtum. Neuerdings haben Ausgrabungen an verschiedenen Orten Tempelreste zum Vorschein gebracht. Die vollentwickelte Form mit dreifacher Cella und Seitenhallen, ohne Podium, scheinen die allerdings sehr zerstörten Reste des alten Tempel der Juno Curitis bei Alt-Falerii (Civita Castellana) darzubieten (Fig. 711). Hiermit stimmt ziemlich genau der Grundriß des 509 v. Chr. vollendeten kapitolinischen Tempels in Rom, Juppiter, Juno und 23,6

713. Der etruskische Tempel nach Vitruv. (Nach Borrmann und Wiegand.)
(Giebel links mit verschaltem, rechts mit offenem Gebälk; alles Schmuckwerk fortgelassen.)

23,5 Minerva gewidmet, überein, von dessen hohem Unterbau ein bedeutendes Stück noch im Garten des Palazzo Caffarelli sichtbar ist; hier wie anderswo sicherte ein Podium dem hochgelegenen Tempel die freie, beherrschende Lage. Bei kleineren Tempeln ward die nahezu quadratische Form aufgegeben, aber sowohl die freie Vorhalle wie die Tür als Mittelpunkt beibehalten (Fig. 712): ein besonderer Schatzraum lag öfters hinter der Cella.

Auch im **Aufbau** und in der Gliederung zeigen sich mehrfache Unterschiede von dem 23,10 griechischen Tempel (Fig. 713). Das weit überhängende Giebeldach war steiler; das Gebälk bestand aus Holz, die Säulen waren demgemäß weiter gestellt. Die Säule klingt wohl an Dorisches an, hat sogar manchen Zug altertümlich-dorischer Bildung bewahrt, hat aber doch ihr eigenes Gepräge: bauchige Basis von verschiedener Form, glatter Schaft, rundlicher Echinos ohne Riemchen, schwere Deckplinthe (Fig. 714). **Daß diese unschöne „tuskanische" Säule auch später in der römischen Kunst die dorische Säule ganz beiseite drängte, lag ebenso sehr an der nationalen Gewohnheit und den schlanken Verhältnissen der Säule, wie an der damaligen Verkümmerung** des dorischen Stils. Ein Triglyphenfries war nicht üblich; wo Triglyphen auftreten, sind sie eine bloße Zierform, häufig auch oben mit Tropfen versehen. Das Holzgebälk war wie in Sicilien (S. 130) mit 23,11 **bemalten Tonplatten reich verkleidet; aus gleichem Stoff bestanden auch First- und Stirnziegel** (Fig. 715). Das weit vorspringende Dach machen Aschenbehälter anschaulich (Fig. 716).

714. Säule von Vulci.

715. Etruskischer Stirnziegel. (Borrmann.)

716. Aschenkiste aus Stinkkalk. Aus Chiusi. Berlin.

Während in Griechenland der Tempel aus dem Wohnhause hervorgegangen war, stellte der italische Tempel das Abbild einer Himmelsregion dar, in der die Gottheit waltete, und hatte mit der menschlichen Behausung nichts zu tun. Das italische Haus war ursprünglich eine runde strohgedeckte Hütte (S. 368). So zeigte man noch später in Rom das „Haus des Romulus" und die „Hütte des Faustulus"; die Rundform lebte fort in den Rundtempeln, die besonders im Kultus der Vesta und des Herkules üblich waren. Das spätere italische Haus aber hat sich aus dem einzelstehenden Bauernhause (Fig. 717) entwickelt. Dieses, dem altsächsischen Bauernhause nahe verwandt, hatte seinen Mittelpunkt in dem rauchgeschwärzten Atrium mit dem Herde, das rings von Kammern, hinter dem Herde von einigen größeren Wohnräumen umgeben war. Da ein hohes Strohdach das ganze Haus bedeckte, wie es uralte Aschenurnen (Fig. 698) nachbilden (atrium testudinatum, „in Schildkrötenform"), so zogen Licht und Luft nur durch das große Eingangstor und durch seitliche Erweiterungen neben dem Herde (Alä, „Flügel") ein. Die Beleuchtung durch die Alä blieb bei freistehenden Häusern (Fig. 718)

717. Altitalisches Bauernhaus.

718. Römisches Haus in Delos. (2.—1. Jahrh.) (Nach Convert.)

719. Sog. Haus des Chirurgen. Pompeji. (Jüngere Teile schraffiert.)

bisweilen selbst dann noch gewahrt, als bereits eine andere ergiebigere Lichtquelle eröffnet worden war. Bei städtischen Anlagen nämlich, wo die Häuser eng aneinander rückten, ward das Dach über dem Atrium mit einer viereckigen Öffnung (Compluvium) versehen (vgl. Fig. 716) gegen die sich das Dach nach allen vier Seiten neigte; der Regen ergoß sich in ein vertieftes Becken des Fußbodens (Impluvium). Dieses „etruskische Atrium" (atrium Tuscanicum) war stützenlos (Fig. 719): zwei lange, durch Querbalken (interpensiva) verbundene Balken trugen den Dachrand (vgl. Fig. 760). Diese Art das Atrium durch ein Oberlicht mit Licht und Luft zu versehen bürgerte sich bald so ein, daß sie auch bei freistehenden Häusern Anwendung fand, obschon dort der Regen nach außen abgeleitet werden konnte (atrium displuviatum, vgl. Fig. 720). Der Herd verschwand früh aus dem Atrium, und der dahinter gelegene Raum öffnete sich als vornehmster Wohnraum (Tablinum). Diese einfache Form bewahrte das italische Haus, bis

etwa im zweiten Jahrhundert griechischer Einfluß eine Umformung und Erweiterung bewirkte (S. 399 f.).

An das Haus schließen sich die Gräber an. Zu den schon früher bekannten Totenstätten Corneto (Tarquinii), Cerveteri (Cäre), Vulci, Chiusi (Clusium), Castel d'Asso u. a. sind neuerdings noch die von Orvieto (Alt-Volsinii, 265 v. Chr. zerstört) gekommen. Vielfach ist die Nekropole auf einem gesonderten Felsplateau der Stadt der Lebenden gegenüber angelegt. Der meistens zerstörte Oberbau hat bei größeren Gräbern die alte Rundform eines Hügels (Tumulus) und erinnert an die in Kleinasien (S. 69 f.) und in dem Griechenland der Heroenzeit üblichen Hügelgräber: das berühmteste Beispiel bietet die Cucumella bei Vulci. Daneben sind auch steinerne Oberbauten verschiedener Form beliebt. Auf die alten Schachtgräber (tombe a pozzo S. 370) folgten etwa im 7. Jahrhundert die für Totenbestattung bestimmten Grubengräber

720. Grabkammer in Corneto, in Form eines atrium displuviatum.

(tombe a fossa), die besonders in Etrurien beliebt waren; neben ihnen treten dann aber etwa um 600 in den Fels gehauene **Grabkammern** (tombe a camera) auf, die bisweilen mit förmlichen Felsfassaden geschmückt sind. Die viereckigen, seltener runden Räume werden entweder in der älteren Weise durch überkragende Steine bedeckt (vgl. Fig. 708) oder sie zeigen 23,1 die Decke nach Art eines Atrium, bald stützenlos bald durch Pfeiler gestützt: sie steigt meistens schräg an, oft durch eine Art von Sparrenwerk gegliedert (Fig. 720). Die Leichname lagen auf Bänken oder Betten, später auch in Alkoven, ausgestreckt; neben ihnen ward die Mitgift der Toten, Waffen, Erzgeräte, Tongefäße, bewahrt. Auch bettförmige Sarkophage waren, wenn auch nicht allzu häufig, im Gebrauch (S. 388). Daneben treten später, als das Verbrennen allgemeiner Brauch geworden war, die kleineren Aschenurnen, kubische reliefgeschmückte Kasten (S. 390 f.). Besonders bedeutsam sind die Grabkammern durch die darin enthaltenen Wandgemälde.

Etruskische Wandmalerei. Nirgends können wir den Verlauf der antiken Malerei in einer so zusammenhängenden Reihe von Denkmälern verfolgen wie in den Gräbern Südetruriens, das griechischen Einflüssen besonders zugänglich war; Agylla-Cäre und sein Hafenort Pyrgoi waren hierfür wichtig. Neben dem greifbaren und fortdauernden Einfluß griechischer Vorbilder tritt hier auch die etruskische, zum Realismus neigende Eigenart deutlich hervor. Eine Kunstweise, welche in so hohem Grade die inhaltlich reine Abschrift des Lebens in konventionelle Farben kleidet, muß in manchen Dingen ihre eigenen Wege gehen, bis zuletzt auch hier das Griechentum völlig überwiegt.

721. Wandmalerei aus dem Grabe Campana in Veji. (Nach Micali.)

724. Kopf eines Sängers. Wandmalerei aus Corneto, grotta del citaredo. (Martha.)

722. Philoktet am Altar und die Schlange. Bemalte Tonplatte aus Cerveteri. Louvre. (Mus. Napoléon III.)

723. Familienmahl. Teil einer Wandmalerei aus der grotta dei vasi dipinti in Corneto. (Mon. d. Inst.)

Eine erste Gruppe, etwa dem 6. Jahrhundert angehörig, verrät die Einwirkung altgriechischer, vorzugsweise ionischer Muster; neben phantastischen Tieren erscheinen mythische Stoffe, meist in seltsamer Entstellung. Den ältesten Wandmalereien in der Grotta Campana zu Veji (6. Jahrhundert), die rohe Zeichnung mit schreiend bunten Farben verbinden (Fig. 721), folgen Gräber in dem benachbarten Cerveteri (Cäre), deren Malereien nach alter Weise (Fig. 278 ff.) auf Tonplatten angebracht und so gegen die Feuchtigkeit des Bodens haltbar gemacht waren. Die Farben sind die gewöhnlichen Tonfarben, die Formgebung ist schwer, die Gegenstände verraten meistens Mißverständnis griechischer Vorbilder (Fig. 722). Das jüngste Grab dieser Gruppe ist die tomba dei tori in Corneto (Tarquinii) mit einer Darstellung des Troilosabenteuers.

In Corneto finden wir dann die zweite, etwas jüngere (5. Jahrhundert), umfangreiche Gruppe von Wandmalereien, schon dadurch unterschieden, daß sie sämtlich Szenen des täglichen Lebens (Gelage, Tänze, Spiele und Kämpfe, Jagd- und Fischfang, Leichenausstellung) wiedergeben, in einem altertümlichen, bisweilen von echt toskanischem Verismus durchtränkten Stil, in konventionellen Farben (Fig. 723). Besonders derbe Körper, hie und da auch die Brutalitäten etruskischer Gladiatorensitte, treten uns in dem sog. Grabe der Augurn entgegen.

725. Tänze. Wandmalerei aus dem Grabe Marzi bei Corneto. (Nach den Mon. d. Inst.)

726. Tanz, Buffet, Jagd. Wandmalerei aus dem Grabe Querciola bei Corneto. (Nach den Mon. d. Inst.)

727. Kampfspiele und Zuschauer.
Aus der grotta delle bighe, Corneto. (Stackelberg.)

728. Hadesgruppe und schmausende Ahnen.
Aus einem Grabe Golini bei Orvieto. (Nach Conestabile.)

729. Vorratskammer und Anrichte. Aus demselben Grabe.
(Nach Conestabile.)

Die dritte Gruppe, in Corneto und dem binnenländischen Chiusi (Clusium) vertreten, erweist sich durch ihr Verhältnis zu den verschiedenen Entwickelungsstufen des rotfigurigen Vasenstils (S. 173 ff. 207) als wesentlich dem 5. Jahrhundert angehörig. Die Gegenstände sind im ganzen die gleichen, die Farben ebenfalls noch konventionell (z. B. blaue Pferde), aber die Ausdrucksmittel, namentlich in den Gesichtern, sind gesteigert (Fig. 724) und der Stil 93.2.3 macht den Übergang von etwas steifer Feierlichkeit (Fig. 725. 726) zur Freiheit der entwickelten Kunst durch (Fig. 727).

Die vierte Gruppe steht unter dem Einflusse der um die Zeit des peloponnesischen Krieges aufkommenden griechischen Malweise und dürfte daher dem 4. Jahrhundert zuzuweisen sein. Die Zeichnung ist völlig frei geworden; während die Gewänder noch lediglich zeichnerisch behandelt sind, wird bei den nackten männlichen Körpern eine leichte Modellierung angestrebt (vgl. S. 234. 255). In den Gegenständen ist eine große Wandelung eingetreten: das mythische Element verdrängt mehr und mehr die früheren Schilderungen aus dem Kreise des täglichen Lebens. Selbst wo das Gelage noch den Mittelpunkt bildet, ist es in die Nebelregion der Unterwelt versetzt; der Tote fährt dort ein, um an der Ahnentafel Platz zu nehmen, an der Hades und 93.6 Persephone den Vorsitz führen (Fig. 728), während Küche und Keller der Unterwelt ausführlich geschildert werden (Fig. 729, Grab Golini in Orvieto-Volsinii). Ein Grab in Corneto 93.5 zaubert den ganzen Spuk der höllischen Welt mit den üblichen Frevlern der griechischen Sage an die Wand, darunter auch die beliebte Schreckgestalt des etruskischen Charun (vgl.

730. Höllenspuk aus der grotta dell' Orco, Corneto: ein Dämon bewacht Theseus und Peirithoos. (Martha.)

731. Mastarna (Servius Tullius) befreit Cälius Vibenna aus der Gefangenschaft. Aus dem Grabe François bei Vulci. (Arch. Jahrb. nach Garucci.)

732. Achills Totenopfer für Patroklos. Aus dem Grabe François bei Vulci. (Garrucci.)

Fig. 734) und seines Genossen Tuchulcha (Fig. 730), sowie die groteske Szene der Blendung Polyphems. Das Grab François in Vulci endlich versetzt nicht gerade in den Hades, ist aber reich an Greuelszenen, die der Maler merkwürdigerweise in strengem Parallelismus halb der griechischen Sage (Fig. 731), halb der etruskischen Überlieferung (Fig. 732) entnimmt. An malerischer Wirkung werden diese Wandmalereien weit übertroffen von der in Temperafarben vortrefflich ausgeführten Amazonenschlacht eines nur wenig jüngeren Alabastersarkophags aus Corneto (Fig. 733). Einen späten Ausklang dieser ganzen Wandmalerei bilden einige geringe Beispiele aus Corneto.

733. Amazonenkampf. Von einem Alabastersarkophag aus Corneto. Florenz. (Journ. Hell. Stud.)

Die geschilderte etruskische Wandmalerei ist stilistisch und zum großen Teil auch gegenständlich ganz von der griechischen Malerei abhängig und folgt deren Wandlungen. In Latium findet sich davon ebensowenig wie von griechischer bemalter Tonware. In Etrurien dagegen begegnen wir einer nicht geringen Zahl **bemalter Tongefäße**, auf denen die Etrusker die griechischen Vorbilder in ihrer Art wiederzugeben versucht haben (Fig. 734).

734. Aivas (Achill? vgl. Fig. 732) tötet einen Gefangenen, daneben Charu. Etruskisches Vasenbild aus Vulci. (Mon. d. Inst.)

Metallzeichnungen. Den Gemälden stehen als Werke zeichnender Kunst die Metallzeichnungen am nächsten. Die glatten Flächen eines Erzgerätes mit eingegrabenen Zeichnungen (graffiti) zu schmücken, war eine den Griechen wohlbekannte Kunst, auf Rüstungen, Wurfscheiben, Spiegeln, Gefäßen seit alter Zeit geübt. Diese Technik ward auch in Mittelitalien aufgenommen und fand besonders auf den Rückseiten eherner Handspiegel und auf runden Büchsen für Toilettengerät (Cisten) ihre Anwendung. Die Fabrikation dieser Erzwaren erstreckte sich über **Südetrurien** bis nach Orvieto und Chiusi, andererseits über **Latium**, wo Palestrina (Präneste) besonders hervortritt. Das vornehmste Werk aber nennt als Entstehungsort **Rom**, die sog. Ficoronische Cista (Fig. 735), etwa aus dem 3. Jahrhundert. Sie ist mit Szenen aus der Argonautensage in einem kräftigen und überaus fein empfundenen Stile geschmückt (Fig. 436), eines der hervorragendsten Werke griechischer Kompositions- und Zeichenkunst in italischer Ausführung. **Novius Plautius**, der sich auf der Fußplatte der gegossenen Deckelgruppe von rein etruskischem Stil als Verfertiger (med Romai fecid) nennt, ist entweder der in Rom ansässige (wahrscheinlich pränestinische) Fabrikherr oder der (vermutlich aus Campanien stammende) Verfertiger der vielleicht etwas älteren Cista, die dann mittelitalischem Geschmack entsprechend durch die fabrikmäßig hergestellten Füße und Deckelgruppe entstellt ward. Während die Cisten anscheinend nur in Latium verfertigt wurden und einer vorübergehenden Mode des 3. Jahrhunderts entsprangen, sind **Spiegel** mit eingegrabenen Zeichnungen lange in Übung gewesen; sie reichen von den Zeiten noch gebundener Kunst bis zur römischen Herrschaft (etwa 5. bis 2. Jahrhundert). Etruskische und lateinische Inschriften gehen auf den Spiegeln nebeneinander her; daß auch Griechen dabei beschäftigt waren, zeigt die Künstlerinschrift eines **Vibius Philippus** auf einem geringen Spiegel. Neben Erzeugnissen von hoher Schönheit (Fig. 736)

90,3

736. Die Heilung des Telephos durch den Rost von Achills Speer. Etruskischer Spiegel. Berlin. (Gerhard).

735. Ficoronische Cista aus Präneste. Rom. (Martha.)

737. Menelaos bedroht Helena. Etruskischer Spiegel. Brit. Museum. (Gerhard.)

738. Die Sieben vor Theben. Etruskische Gemme. Berlin. (Martha.)

oder reicher Wirkung (Fig. 737) geht eine Masse geringwertiger Ware, schlüpfriger Darstellungen, kunstloser Kritzeleien her. Häufige Mißverständnisse beweisen auch hier wie bei den Wandgemälden und Vasen, daß die Verfertiger die Bedeutung ihrer griechischen Vorlagen nicht immer verstanden.

Waren die Spiegel nur für den einheimischen Gebrauch bestimmt, so genoß das mannigfache Erzgerät der etruskischen Fabriken, zumeist ionischen Mustern nachgeahmt (vgl. S. 145), hohen Ruf: ein Meisterwerk ist ein in Monteleone gefundener Erzwagen mit reichem Reliefschmuck. Diese Metallwaren fanden guten Absatz nach Athen wie über die Alpen: Dreifüße, Kandelaber, Kessel, Waffen waren beliebte Handelsartikel im Verkehr mit den nordischen Völkern. Auch goldenes Geschmeide, goldenes und silbernes Gerät wurden in Etrurien fabriziert.

Hier mag auch einer von den Etruskern viel geübten Fertigkeit gedacht werden, der Gemmenschneidekunst. Die äußere Form ist meistens die ägyptische des Scarabäus, die den Etruskern durch ägyptisierende Gemmen in Faience aus phönizischen Fabriken vertraut geworden war. Zumeist haben sie bei den vertieften Bildern der unteren glatten Flächen griechische Vorbilder zugrunde gelegt, denen sie in den besten Exemplaren ziemlich nahe kommen, während die große Masse steif und dürftig ist. Etruskische Beischriften melden oft die Namen der dargestellten Helden (Fig. 738).

a b c

739. Buccherogefäße

Etruskische Plastik. Die Etrusker genossen ebenso wie wegen ihres Erzgerätes auch als Tonbildner einen hohen Ruf. Das älteste Erzeugnis dieser Technik sind die schwarzen Buccherovasen aus rauchdurchzogenem Ton (vgl. S. 369). Die älteste Art ist roh. Es folgen Nachahmungen altionischen Metallgerätes, mit gestempelten Reliefs (Fig. 739a); sodann überwiegt ein plumperer Formensinn (b), der endlich wieder feineren Vorbildern Platz macht (c). Diese Ware scheint hauptsächlich im binnenländischen Chiusi verfertigt worden zu sein, bis sie anderen feineren Erzeugnissen der Töpferei Platz machte. Große Tonstatuen, deren Brennen bedeutendes technisches Geschick erfordert, schmückten die Tempel und deren Giebel, z. B. auch den des kapitolinischen Tempels in Rom, hier von Vulca aus Veji gefertigt. Ausgezeichnete Beispiele dieser Technik liegen in einigen Tonsarkophagen vor. Einer älteren Gruppe, die wir etwa um 500 v. Chr. ansetzen mögen, gehören einige große bemalte Sarkophage aus Cerveteri an. Der eine, im Louvre (Fig. 740), zu dem sich neuerdings ein Seitenstück gefunden hat, zeigt in strengem Stil die beiden Ehegatten auf ihrem Lager, in den Oberkörpern nicht übel geraten, dagegen ohne allen Sinn für Proportion und Zusammenhang des Körpers. Ein anderer (Fig. 741) wird im Britischen Museum aufbewahrt; der starke Realismus der

740. Bemalter Tonsarkophag aus Cerveteri. Louvre. (Mus. Napoléon III.)

741. Bemalter Tonsarkophag aus Cerveteri. Brit. Museum. (Newton.)

gelagerten Gruppe, durch die Farben noch stärker betont, bildet einen eigentümlichen Gegensatz gegen die streng stilisierten Reliefs des Bettkastens. Dieselben fehlerhaften Proportionen kehren noch auf zwei um etwa drei Jahrhunderte jüngeren Tonsarkophagen aus Chiusi wieder, die sonst in Formen und Farben ganz das Gepräge hellenistischen Geschmackes tragen. In die Spätzeit gehören auch die tönernen Giebelgruppen von Luni (bei Carrara) im Etruskischen Museum zu Florenz; sie gehen die Niobidensage an und zeigen einen freien, wirkungsvollen Stil.

Die Reliefs an dem einen Sarkophag von Cerveteri (Fig. 741) sind stilistisch verwandt mit zahlreichen Steinreliefs, die dem nördlichen und mittleren Etrurien eigentümlich sind und etwa dem 5. Jahrhundert angehören mögen. Die oben gerundeten Grabstelen aus Volterra (Fig. 742), Fiesole (Fig. 743), Orvieto, mit ihren plumpen Formen und flachen Reliefs, stehen den altionischen Erzreliefs aus Perugia (Fig. 287) nahe. Ionische Einflüsse kehren auch in Chiusi wieder in einer etwas jüngeren Gruppe von sepulkralen Flachreliefs, die

742. Krieger mit Speer und Schwert. Grabstele aus Volterra. Volterra.

743. Jüngling mit Speer und Axt. Grabstele aus Fiesole. Florenz.

744. Opferszene, Relief aus Chiusi. Stinkstein. (Mon. d. Inst.)

auf runden und viereckigen Basen und Blöcken von einheimischem Kalkstein (Stinkstein) angebracht sind und alle, strenger oder milder, eine lokal gefärbte Altertümlichkeit zur Schau tragen. Den Gegenständen nach sind sie den gleichzeitigen Wandmalereien (S. 381) verwandt, indem auch sie hauptsächlich den ganzen Kreis des täglichen, öffentlichen, festlichen Lebens umspannen (Fig. 744). Übrigens stehen diesen Reliefs auch Sitzbilder aus Chiusi zur Seite, die in ihren schweren Proportionen an die milesischen Statuen (Fig. 296) erinnern.

Etwa gegen 500, als im Süden Porsena Rom bedrohte, machten die Etrusker auch gegen Norden einen Vorstoß durch den Apennin in das Poland. Ein Hauptsitz ihrer dortigen Macht war das am Ausgange des Renopasses gelegene Bologna (Felsina), wo jetzt die etruskische Kultur die primitiveren einheimischen Zustände (S. 369 ff.) verdrängte. Das eigentümlichste Erzeugnis sind wiederum steinerne Grabstelen mit sehr flachen Reliefs, die von den unbeholfensten Versuchen bis zu Nachahmungen von Darstellungen im rotfigurigen Vasenstil fortschreiten, aber es durchweg mehr auf einen Gesamteindruck als auf feinere Einzelausführung absehen. Wagenfahrt, Abschied, Kampf sind auch hier die beliebtesten Gegenstände, doch mischen sich oft dämonische Wesen hinein (Fig. 745). Um 400, als die Kelten von Gallien aus in die Poebene vordrangen, ging dieser etruskische Vorposten verloren; ein Jahrhundert später war Etrurien selbst den Römern untertan.

Dieser etruskischen Spätzeit, dem 3. und hauptsächlich dem 2. Jahrhundert, gehören außer einigen Graffiti (S. 385) und einigen Tonfiguren (S. 387) besonders die sog. Urnen, d. h. kleinere Aschenkisten an, die wiederum nur in Nord- und Mitteletrurien, nicht in dem früher latinisierten Südetrurien, üblich waren. Sie sind in Material, Form, Kunstart nach den Fundorten verschieden, stimmen aber darin überein, daß die langgestreckten Deckelfiguren sich bei den kürzeren Kisten nunmehr in die „fetten Etrusker" der Römer, mit kurzen Leibern und dicken

745. Stele aus Bologna. (Zannoni.)

746. Aktäon von seinen Hunden zerrissen. Bemalte Alabasterurne aus Volterra.

Köpfen, verwandelt haben. In Perugia zwingt der grobe Travertin zu mehr andeutender Ausführung, in Chiusi erinnert das Flachrelief noch an den alten lokalen Stil (S. 389), in Volterra erlaubt der weiche Alabaster hohes Relief bei lebhafter Färbung. Neben den Darstellungen des täglichen Lebens überwiegen hier wie in der späteren Malerei mythologische Szenen, mit mehr oder weniger Willkür und Unverstand griechischen Vorlagen nachgebildet, die Vorläufer der späteren römischen Sarkophagreliefs (Fig. 746). Diesen Urnen schließen sich ein paar große südetruskische Alabastersarkophage aus Vulci an, deren flache Deckelreliefs ausnahmsweise das Ehepaar in herzlicher Umarmung zeigen.

Endlich sind aus der späteren Zeit noch einige etruskische Erzfiguren erhalten, so z. B. ein Knabe mit einer Gans aus Cortona, der sich den hellenistischen Genrefiguren anreiht, und die lebensgroße, am trasimenischen See gefundene Statue des Aulus Metellus, in der Haltung eines Redners (Fig. 747), die schon durch den Namen des Dargestellten auf die Zeit der römischen Herrschaft hinweist. Die Gesichtszüge zeigen allerdings etwas von etruskischem Realismus.

747. Erzstatue des Aulus Metellus („Arringatore").
Vom trasimenischen See. Florenz.

3. Die Zeit der römischen Republik (510—30).

Die Kunstverhältnisse des republikanischen Rom sind uns nur sehr mangelhaft bekannt. Der Verlust der größten Teile des livianischen Geschichtswerkes macht sich überall geltend. Fließen so die literarischen Quellen nur sehr spärlich und ohne Zusammenhang, so ragen auch die erhaltenen Kunstwerke nur wie einsame Ruinen aus dichter Schuttdecke hervor. Es lassen sich daher nur einzelne Erscheinungen bezeichnen, wie sie uns zufällig noch erkennbar sind.

Von der Vertreibung der Könige bis zur Unterwerfung Campaniens (510—338). Rom stand in der Baukunst seit der Königszeit ganz unter dem Einflusse der Etrusker, von denen die Römer auch vieles in ihren religiösen Anschauungen und Kultgebräuchen übernommen hatten. So ist nicht bloß die Bautechnik etruskisch — das alte Tullianum (Fig. 707) und der Emissar des Albanersees (nach 400) mit ihren Scheingewölben haben in Etrurien zahlreiche Genossen —, sondern die nahezu quadraten Tempelgrundrisse mit dem hinteren Abschluß und der großen Vorhalle bildeten auch in Rom die Regel. Der kapitolinische Tempel von 509 mit seinem hohen Podium (S. 376) stand am Anfang einer Reihe städtischer Tempel (z. B. des Apollo im Marsfelde, 431) und wirkte auch auf Latium ein. Dieser „tuskanische" Tempel hielt sich in Rom noch bis zum Ausgange des 3. Jahrhunderts; der Tempel der Spes am Gemüsemarkt ward 212 geweiht. Manches freilich, was vielfach als alt und etruskisch angesehen worden ist, ist viel jünger; so die sog. Serviusmauer, deren erhaltene Reste in reinem Quaderbau erst aus dem 2. Jahrhundert stammen, und die Einwölbung der Cloaca Maxima in doppeltem Keilschnittbogen, die gar erst in den Beginn der Kaiserzeit zu gehören scheint. 23,6 23,5 23,3 23,4

Auch von Bildwerken lieferte Etrurien viel. Die ältesten Tonstatuen des kapitolinischen Tempels stammten von dem Vejenter Vulca (S. 387). Weiter gab die Eroberung etruskischer Städte wie Vejis (396) Anlaß zur Übersiedelung etruskischer Götterbilder nach Rom; nach der Einnahme von Alt-Volsinii (Orvieto, 265) sollen sogar nicht weniger als 2000 Erzstatuen nach Rom gebracht worden sein.

Andere Einwirkungen kamen von Süden, von griechischer Seite. In Conca, nicht weit vom alten Antium, ist ein Tempel zum Vorschein gekommen, der etwa um 500 anzusetzen ist und doch durch seinen länglichen Grundriß, allerseits von Stufen umgeben, deutlich griechischen Einfluß verrät. Man wird zunächst an Kyme denken (S. 372). Aus Kyme sollten die sibyllinischen Bücher stammen; von dort hatten die Latiner, ohne Vermittelung der Etrusker, ihre Schrift erhalten; die Kymäer leisteten den Latinern 508 im Entscheidungskampfe gegen die Etrusker bei Aricia Beistand, und bei Kyme erlitt 474 die etruskische Seemacht den entscheidenden Schlag. Kyme mag wohl auch die Statuen der Zwillinge mit der Wölfin (Fig. 340)

748. Wagenzug. Bemaltes Tonrelief vom Esquilin. Rom, Thermenmuseum.

für das Kapitol geliefert haben, wenn die Gruppe wirklich bald nach der Vertreibung der Könige aufgestellt ward. Das Bild der Diana in dem latinischen Bundestempel auf dem Aventin, das älteste Götterbild Roms, war dagegen die Kopie einer Statue in dem phokäischen Massalia (Marseille). Das äolische Elea (Velia) übertrug schon im Anfange der Republik nach Rom seinen Kultus der Demeter und des Dionysos (Ceres, Liber und Libera), denen 496 ein Tempel am Circus erbaut ward. Hier war alles griechisch, Kult, Sprache und Ausstattung des Tempels mit tönernen Statuen in den Giebeln und mit Gemälden oder vielmehr bemalten Tonreliefs im Tempel von zwei griechischen Künstlern Damophilos und Gorgasos; die Götterbilder selbst waren von Erz. Funde bemalter Tonreliefs auf dem Esquilin und in der latinischen Bundesstadt Veliträ (Velletri) bieten Beispiele einer ähnlichen Kunstübung (Fig. 748).

Aus den ersten beiden Jahrhunderten ist sonst wenig bekannt; nur zeigt sich, daß schon seit dem 5. Jahrhundert (L. Minucius 439) die auch in Griechenland damals immer mehr sich ausbreitende Sitte der Ehrenstatuen aus Erz um sich griff. Sie wurden vielfach auf Säulen aufgestellt, eine Sitte, die schon seit dem 6. Jahrhundert in Griechenland (S. 167), später z. B. in Alexandrien und Pergamon verbreitet war. Den Standbildern folgten Reiterstatuen (zuerst 338 für Mänius und Camillus). Das berühmteste Beispiel einer solchen Ehrenstatue, wenn auch schon jenseits der Grenzen unserer Periode, war die mit Schiffsschnäbeln geschmückte Säule (columna rostrata) mit dem Standbilde des Duilius darauf (Fig. 749), die den ersten römischen Seesieg (260) verherrlichte. Rom teilte die Vorliebe für Porträtstatuen mit der ganzen griechischen Welt, sie fand aber dort eine besondere Nahrung an dem den Römern wie den Etruskern eigenen, auf die Toskaner vererbten Sinn für scharfes Erfassen und treue Wiedergabe der Bildniszüge. Diese Fähigkeit sprach sich besonders in den wächsernen Ahnenbildern der vornehmen Familien aus, bei denen es auf möglichst große Ähnlichkeit ankam. Die Sitte ist älter als Lysistratos' Erfindung Gipsformen vom lebenden Modell zu nehmen und danach Wachsmasken zu verfertigen (S. 298). Den wirklichen Porträts schlossen sich später, ganz wie in Griechenland (S. 350), auch erfundene an. So füllte sich im 3. Jahrhundert das Kapitol allmählich mit den Statuen der Könige und anderer Gestalten der römischen Sage und Geschichte. Dahin läßt sich auch die eherne Wölfin mit den beiden Zwillingen rechnen, die 296 zwei Ogulnier auf dem Forum widmeten. Es war vermutlich der verbreitetste und berühmteste Typus, in dem die Wölfin, im Gegensatze gegen das ältere Bild (Fig. 340), ihren Kopf nach ihren Schützlingen umwendet (Fig. 750).

749. Münze mit der Columna rostrata. (Head.)

750. Die Wölfin mit den Zwillingen. Münze von capuanischer Prägung älterer Art (Romano, 338—318).

751. Minerva und Dioskuren. Münze von capuanischer Prägung jüngerer Art (Roma, 318—268). (Head.)

752. Münze von Cales. (Head.)

Von der Unterwerfung Campaniens bis zum hannibalischen Kriege (338—201). In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts trat Rom in ein erneutes Verhältnis zu Campanien, dessen jetzige Hauptstadt Capua seit 338 römisches Bürgerrecht besaß; in der Nähe ward 334 die Militärkolonie Cales gegründet (S. 373). Während Rom bisher seine Kupferbarren (aes rude) oder sein rundes gegossenes oder geprägtes Schwergeld (aes grave) mit Benutzung griechischer Vorbilder selbst hergestellt hatte, ward jetzt Capua für mehrere Menschenalter, bis 268, die Prägestätte der römischen Silbermünzen (Fig. 750 f.). Cales, das eine schöne griechische Prägung bewahrte (Fig. 752), war nebst dem übrigen Campanien auch die Heimat verschiedener seiner Töpferwaren, z. T. mit lateinischen Töpfernamen, die bis nach dem südlichen Etrurien vertrieben wurden. Wenn der Verfertiger der Ficoronischen Cista (Fig. 735) etwa aus Campanien stammte (S. 385), so wäre damit auch eine Anknüpfung für die in Latium betriebene Herstellung von Graffiti gegeben. Nach Unteritalien scheint ferner die Altarform des überaus ernsten und vornehmen Scipionensarkophages von grauem Peperin zu weisen (Fig. 753), dessen Inhaber L. Cornelius Scipio im Jahre 290 Censor gewesen war. Mit der völligen Unterwerfung Unteritaliens nach dem Kriege gegen Pyrros (272) übte die neue Hauptstadt ebenso auf die künstlerischen wie auf die dichterischen Kräfte Unteritaliens eine erhöhte Anziehungskraft. Sie bekam von dort mannigfache Anregung, bis sie allmählich durch ihre Kolonisten auch ihrerseits auf den kunstgeübten Süden einwirkte.

753. Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus. Vatikan. (Daumet.)

Die praktischste aller Künste, die Baukunst, sagte dem römischen Geist am meisten zu. Seit der eingreifenden Tätigkeit des Censors Appius Claudius (312) gehörten Landstraßen (Via Appia), Brückenbauten, Wasserleitungen (die unterirdische Aqua Appia) zu den häufigsten Aufgaben der Ingenieure und Architekten. Ein völliger Wandel trat im Tempelbau ein, vermutlich unter großgriechischem, etwa campanischem, Einfluß. Die quadraten etruskischen Grundrisse wichen den länglichen griechischen (vgl. Fig. 712), nur daß die geschlossene Rückwand als Abschluß zugleich für die Cella und die beiden Seitenhallen blieb und ebenso die durch den Kultus geforderte altitalische weite Vorhalle beibehalten ward. Das Podium, nunmehr mit einem lesbischen Kymation (Fig. 222 c) bekrönt, ward meistens bewahrt. Die Weite der Säulen, die aus dem alten Holzbau herrührte, machte der engeren griechischen Säulenstellung Platz. Hat sich auch in der Hauptstadt selbst nichts dieser Art erhalten (von dem Tempel des epidaurischen Äskulap

z. B., der 291 auf der Tiberinsel angesiedelt ward, ist nichts nachweisbar), so zeugen doch mehrere Tempelreste in Latium, das seit der Auflösung des latinischen Bundes und der Unterwerfung der Volsker (um 338) völlig unter römischem Einflusse stand, von diesen eingreifenden Änderungen.

Außer von der Baukunst erhalten wir aus dem 3. Jahrhundert auch einige dürftige Kunde von der Malerei. An ihrer Spitze steht zu Anfang jener Zeit ein vornehmer Mann, Fabius Pictor. Scharfe Zeichnung, gefällige Farbe, Mangel an störenden Nebendingen werden an ihm gerühmt, was auf griechische Schulung schließen läßt. Schlachten, die ja auch in der griechischen Malerei häufig dargestellt wurden (S. 260. 303), und Triumphe waren die beliebtesten Vorwürfe; bisweilen wurden auffällige Kriegsereignisse verewigt, so mehrfach während des hannibalischen Krieges (vgl. Fig. 754), z. B. die schmausenden Freigelassenen und Freiwilligen in den Straßen des befreiten Benevent (214), oder ein Treffen mit speerbewaffneten Beisitzern auf den Pferden, wie sie sich 211 vor Capua bewährt hatten. Große Bilder, nach Art von Velarien, pflegten die Triumphalstraße zu schmücken. Eine praktische Verwendung fand die Malerei in einer Art von halb Bild halb Landkarte, aus der Vogelperspektive genommen und mit Staffage, besonders mit Kriegsereignissen ausgestattet. Nur vereinzelt werden daneben mythologische Bilder hellenistischer Art genannt. Im ganzen aber gewinnen wir aus den vereinzelten Nachrichten und zerstreuten Resten den Eindruck, daß die Hellenisierung Roms im dritten Jahrhunderte stetige Fortschritte machte; von einem Einfluß des mittlerweile ganz erlahmten Etruriens ist keine Rede mehr.

754. Kriegsszenen, M. Fannius und Q. Fabius. Esquilinische Wandmalerei, 2. Jahrhundert. (Girard.)

Vom hannibalischen Kriege bis Sulla (200—80). Mit dem dritten Jahrhundert schlägt der Hellenisierungsprozeß ein rascheres Tempo an. Am deutlichsten zeigt sich das auf dem Gebiete der **Baukunst**. Schon während des hannibalischen Krieges bemerken wir hier einen Umschwung, der auf ostgriechische Einflüsse zurückgeführt werden muß. Rom stand damals in freundschaftlichen Beziehungen sowohl zu Pergamon wie zu Rhodos. In Kleinasien herrschte seit kurzem in der Architektur die nüchterne Richtung des Hermogenes (S. 311). Diesen Vertreter der letzten Entwickelungsstufe der ionischen Baukunst verehrten die Römer fortan als Gesetzgeber in seiner Kunst; ist doch noch in der augusteischen Zeit der Architekt Vitruv der Vertreter seiner Lehre. So finden wir denn die kleinasiatische Architektur zuerst in einigen **ionischen Tempeln** in Rom, deren ältester, der Tempel der Mater Matuta (Fig. 755), von 212, zwei benachbarte am Gemüsemarkt (Juno Sospita 194, Pietas 181) aus den nächsten Jahrzehnten stammten. Das in Rom bereits ganz eingebürgerte Podium begegnete sich hier

755. Tempel der Mater Matuta („Fortuna virilis") in Rom, zur Kirche umgebaut.

mit der damaligen hellenistischen Gewohnheit (S. 315). Auch der Grundriß blieb derselbe wie bisher, nur daß die große offene Vorhalle und damit auch die zentrale Stellung der Schwelle (S. 376) fortfiel; ein bezeichnendes Beispiel bietet der jüngst bei Gabii, unterhalb des Albanergebirges, zum Vorschein gekommene Junotempel (Fig. 758). Aber die Formbehandlung änderte sich gemäß der Lehre des Hermogenes: die attische Basis mit Plinthe, ein trockenes Kapitell, an dem die Fascie als steifes Band und die Volute möglichst kreisförmig erscheint, darüber dreigeteiltes Epistyl und Fries, bilden die etwas starre Norm. Der Tempel der Mater matuta begnügt sich bei seiner Kleinheit, ebenso wie ein ähnlicher in Tivoli, mit Halbsäulen ringsum (Pseudoperipteros). — Auch die korinthische Bauweise hielt ihren Einzug in Rom mit dem Tempel der Göttermutter auf dem Palatin (191), einem stattlichen korinthischen Podiumtempel mit großer Treppenanlage. Uns bietet der Rundtempel am Tiber (vielleicht der Tempel des Herkules am Ochsenmarkt) ein deutliches Beispiel; sein Material, pentelischer Marmor, und die Form seiner Kapitelle, die der vom athenischen Olympieion (Fig. 576) gleicht, bezeugen griechischen Ursprung. Der etwas jüngere und reicher durchgebildete Rundtempel in Tivoli hat dagegen ein abweichendes Kapitell (Fig. 757). Es weist die runderen, kohlartigen Blätterformen des italischen Akanthus (acanthus mollis) auf anstatt der steiferen, scharfgezackten des griechischen (S. 121). Die Rundform beider Tempel ist der hellenistischen Baukunst geläufig (S. 315), fand aber in Rom um so leichter Eingang, als sie zugleich die Erinnerung an

756. Junotempel in Gabii. (Bull. comun.)

24,4

24,2

24,3

die uralten Rundhütten der Gräcoitaliker erweckte (S. 378). — Kaum hellenisiert zeigt sich der dorische Stil, das Stiefkind der hellenistischen Zeit und besonders der Richtung des 24.5 Hermogenes, an dem Tempel in Cori im Volskergebirge (Fig. 758), etwa aus der sullanischen Zeit. Die überschlanken Säulen, die auf Basen ruhen, und das Kapitell mit seinem glatten Hals sind von tuskanischer Form. Das Epistyl ist winzig; drei kleine Triglyphen stehen über jedem Interkolumnium (vgl. S. 311). Die drei Interkolumnien tiefe Vorhalle entspricht italischem Brauch.

757. Kapitell vom Rundtempel in Tivoli. (Ancelet.)

Hellenistische Sitte griff auch in der Gestaltung der Tempelhöfe um sich. Der alte kapitolinische Tempel erhielt nicht bloß nach 146 vergoldete Decken und einen Fußboden von Plattenmosaik, sondern sein mit Statuen besetzter Tempelhof ward 138 nach hellenistischer Weise mit Säulenhallen umgeben. Dies galt auch von der großen Anlage, die Metellus aus seiner makedonischen Beute (146) im Marsfelde (Campus) erbaute. Der Baumeister Hermodoros aus Kypros leitete den Bau des großen Säulenhofes, dessen Mittelpunkt zwei Tempel, des Juppiter (Peripteros auf einem Podium) und der Juno, bildeten. Der hier entfaltete Luxus griechischen Marmors anstatt der einheimischen Baumaterialien, Tuff, Peperin und Travertin, blieb allerdings zunächst noch vereinzelt; ein anderes Beispiel hatte schon der Rundtempel am Tiber (S. 396) geboten.

758. Tempel in Cora im Volskergebirge. (Rev. arch.)

Weiter fanden in der Hauptstadt seit dem Beginn des 2. Jahrhunderts die hellenistischen Markthallen (Basiliken), für den Handelsverkehr und für die Rechtspflege bestimmt (S. 320), raschen Eingang. Die Basilica Aemilia (180) ist uns in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht bekannt; später stellte sie die Vereinigung eines großen geschlossenen fünfschiffigen Hauptsaales mit der zweistöckigen Hallenform gegen das Forum dar. Am Tiber ward ein Hafen angelegt, der in seinem griechischen Namen Emporium den Hinweis auf seine Vorbilder enthielt: ein Fisch-

und Gemüsemarkt, ebenfalls mit dem griechischen Namen Macellum, mit Markthallen und einer Tholos (Fig. 604 f.), trat an die Stelle des alten einfachen Fischmarktes. Gewölbte Laubengänge, zum Teil doppelstöckig, liefen längs einigen der nunmehr mit Lava gepflasterten Straßen. Tore und Bögen, von Statuen bekrönt, wie sie uns in hellenistischen Landschaftsbildern entgegentreten (S. 322 f.), wurden an Eingängen oder an den Straßen errichtet; auch Bögen als Träger von Statuen sowie rings mit Statuen geschmückte Bögen, die Anfänge der später beliebten Ehrenbögen, kommen vor. Es läßt sich nicht mehr im einzelnen sagen, was von diesen Neuerungen etwa aus dem Osten entlehnt war.

Nur sehr spärlich sind die Angaben über die Malerei während dieser Periode. Für lange Zeit der letzte freie römische Maler war der Dichter Pacuvius, aus Unteritalien gebürtig, in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts; er schmückte den Tempel des Herkules am Ochsenmarkt (S. 396) mit Wandmalereien. Im ganzen ward dies Handwerk den Griechen überlassen, wie beispielsweise dem einst in Alexandrien tätigen Landschaftsmaler Demetrios, dem athenischen Hauslehrer bei Ämilius Paullus Metrodoros, dem Asiaten M. Plautius Lykon, der sich in dem latinischen Landstädtchen Ardea betätigte und sich dessen in damals noch neuen lateinischen Hexametern rühmte. Die Bildnismalerei ward ebenfalls eifrig betrieben. Besonderen Ruhm erwarb sich gegen Ende unserer Periode in dieser auch sonst gern von Frauen geübten Kunst Jaia aus Kyzikos; sie malte rasch und war ebenso sehr wegen großer Temperabilder wie wegen enkaustischer Miniaturporträts auf Elfenbein geschätzt.

Während die römische Baukunst Regel und Richtung aus Kleinasien empfing und die Malerei ganz in die Hände von Griechen geriet, erhielt das Interesse der Römer an der Bildkunst eine bedeutende Anregung durch die Masseneinfuhr griechischer Statuen und kostbaren Gold- und Silbergeschirres, die 212 nach der Plünderung von Syrakus durch Marcellus begann und zunächst bis zu Ämilius Paullus' Unterwerfung Makedoniens (167) in einer Reihe großer Triumphe über Tarent, Makedonien, Kleinasien, Epeiros fast ununterbrochen fortgesetzt ward, um nach der Mitte des Jahrhunderts in Metellus' makedonischem und Mummius' griechischem Triumph, endlich durch die attalische Erbschaft von 133 (S. 362) ihren Abschluß zu finden. Mehrere Tage pflegte die Schaustellung eroberten Kunstgutes im Triumphzuge zu dauern, und wenn man zuerst nach Hunderten und Tausenden von Stücken zählte, rechnete man bald nur noch nach Wagenladungen. In Paullus' und Mummius' Beute spielten auch Gemälde eine Rolle. Außer Athen und Ägypten hatten fast alle bedeutenden Heimstätten und Sammelplätze griechischer Kunst ihre besten Schätze an Rom abliefern müssen; dieses fand sich daher im Besitze nicht bloß zahlloser, sondern auch der vornehmsten Schöpfungen des griechischen Meißels und Pinsels, und zwar in solcher Fülle, daß kein Bedürfnis zu deren Vermehrung vorzuliegen schien. Denn daß Metellus eine Gruppe attischer Bildhauer nach Rom gezogen habe, ist weder bezeugt noch wahrscheinlich, da wir in der Folgezeit bis auf Sulla nichts von solchen Künstlern in Rom hören; die Statuen, mit denen Metellus seine Hallenanlage (S. 397) schmückte, waren Beutestücke älterer und jüngerer griechischer Kunst. Dagegen fanden die griechischen Kunstwerke ein ebenso dankbares Publikum in den Kreisen der Scipionen und unter den übrigen Freunden griechischer Bildung, wie geharnischten Widerspruch bei Cato und anderen Vertretern des alten starren Römertums. Freilich war in jenen Zeiten, wo auch in der Poesie die griechischen Formen seit Ennius die alten römischen Verse ganz verdrängten, für die bildenden Künste der Sieg des Griechentums von vornherein entschieden.

Das hellenistische Pompeji. Während wir in Rom fast ganz auf dürftige Nachrichten und vereinzelte Reste angewiesen sind, da spätere Neubauten die Spuren der älteren Anlagen getilgt haben, gewinnen wir dank der Asche des Vesuv einen deutlicheren Einblick in die

Hellenisierung einer italischen Stadt in Pompeji. Bis in das 2. Jahrhundert war Pompeji (vgl. S. 129) eine unscheinbare Landstadt. Einstöckige Häuser aus Kalkstein, mit einfachem Bewurf, bewahrten den altitalischen Grundplan (Fig. 719): Säulen und Gemälde waren noch unbekannt. Das änderte sich, seit das benachbarte Puteoli in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts an die Stelle von Cumä getreten und das Einfuhrtor für syrische und ägyptische Waren und Einflüsse geworden war (S. 373). Natürlich zeigte sich die Wirkung zunächst in Campanien selbst: wir können die Umbildung Pompejis in eine hellenistische Stadt, die hauptsächlich in der Zeit von dem Untergange Karthagos bis zum Bundesgenossenkrieg (146—80) vor sich ging, deutlich verfolgen. Tuff tritt jetzt an die Stelle des Kalksteins und erlaubt feinere architektonische Ausgestaltung: Kalkmörtel, mit Puzzolanerde gemischt, liefert ein unübertreffliches Bindemittel. Die Einführung der Säule verändert rasch das ganze Stadtbild. Säulenhallen nach hellenistischer Sitte umgeben die Plätze, während die nunmehr zweistöckigen Häuser 21,3 sich in Läden auf die Straßen öffnen. Theater und Bäder (Fig. 608), Paläftra und Ephebeum (S. 324) zeugen für das Eindringen griechischer Lebensgewohnheiten: die sehr stattliche Basilika am Markte zeigt uns eine neue Gestaltung dieser öffentlichen Verkehrshalle (Fig. 597 f.). Unter den Tempeln trägt der Apollotempel als peripterer Podiumtempel, ohne hinteren Mauerabschluß, 24,6,9 mit zweistöckigen Säulenhallen um den Hof, am deutlichsten seinen hellenistischen Ursprung zur Schau (er entspricht ganz dem römischen Juppitertempel des Hermodoros, S. 397), wogegen 24,5,7 der am Ende dieser Periode begonnene Tempel der kapitolinischen Götter am Forum zwar im einzelnen hellenistische Formen darbietet, aber im Grundplan sich mehr der italischen Weise anschließt. Die Isiskapelle weist (wie der Sarapiskult in Puteoli, Fig. 604) vernehmlich auf Alexandrien hin.

Die architektonische Formensprache dieser pompejanischen „Tuffperiode" steht nicht allein. Ein früheres, wenn auch im einzelnen abweichendes Beispiel bietet der jüngste Tempel im nahen Pästum (S. 311), aber auch Selinunt (Burgtempel B) und Akragas (Oratorium des Phalaris) besitzen verwandte Bauten: auch der Rundtempel in Tivoli (S. 396) weist manche Übereinstimmung auf. Die Formen sind von denen der gleichzeitigen römischen Architektur ganz verschieden. Statt der tuskanischen behält die dorische Säule ihre griechische, wenn auch, wie überall, überschlanke und schwächlich gewordene Form (vgl. S. 309): sie wird besonders bei Hallen verwandt. Am feinsten tritt die ionische Säule auf, fast regelmäßig mit dem Diagonalkapitell (Fig. 574), dessen Voluten sich schwungvoll etwas neigen: in den wenigen Fällen eines rein ionischen Kapitells zeigt die Polsterseite ein reizvolles Motiv wie von zwei mit den Stengeln zusammengebundenen Kelchblumen. Kymatien nehmen gern ein lesbisches Profil an (Fig. 222c). Der Säulenschaft wird oben mit einem glatten Halsstreifen beendigt, an dem die Kanäle sich gradlinig totlaufen (vgl. Fig. 757). Dies gilt auch von den nicht eben häufigen korinthischen Säulen, deren Kapitelle eine größere und feine Freiheit entwickeln. Überall tritt ein früherer, griechisch empfindender Sinn hervor gegenüber dem trockenen kleinasiatisch-römischen Kanon. Offenbar hat hier ein Land mit noch lebendigem griechischen Geist eingewirkt, aber welches es war, ist dunkel. Von der griechischen Architektur Ägyptens wissen wir leider fast nichts. Ob der Peloponnes, an den man gedacht hat, damals noch so viel künstlerische Lebenskraft besaß, scheint zweifelhaft. Mit mehr Wahrscheinlichkeit kann Sizilien in Betracht gezogen werden, von dem wir freilich in dieser Spätzeit nur wenig Kunde haben, dies wenige scheint sich aber dem Charakter der Tuffarchitektur anzupassen.

Nicht minder einschneidend erweist sich der hellenistische Einfluß im Hausbau. Das alte tuskanische Atrium (Fig. 719, vgl. Fig. 760) erhält einen Nebenbuhler im „viersäuligen" Atrium (atrium tetrastylum), indem vier Säulen an den Ecken des Impluvium die Stützen

der Decke bilden und eine Erweiterung des ganzen Raumes gestatten. Die gleiche Tendenz führte zur Umwandlung des viersäuligen in ein vielsäuliges „korinthisches" Atrium (Fig. 718), das sich den Peristylen näherte. Dazu trat aber eine neue, durch das Tablinum vermittelte Abteilung des Hauses, die sich um ein griechisches Peristyl gruppierte und deren Räume durchweg griechische Namen trugen (Triclinien, Oeci, Exedrä, Xystus, vgl. S. 316 f.). Ein Normalhaus dieses neuen hellenistischen Stiles ist das sog. Haus des Pansa, in der die ganze Anlage sich streng in der Achse entwickelt, so daß sich ein malerischer Durchblick durch das ganze Haus öffnet. Das glänzendste, fast palastartige Haus aber ist die sog. Casa del Fauno (Fig. 759). 22,2. 3 22,6. 7.

22,4

759. Casa del Fauno in Pompeji. 2. Jahrh. (Overbeck.)

Sie bildet mit ihren farbenfreudigen Wänden, ihren schönen Mosaikböden (Fig. 559. 621), ihren erlesenen Kunstwerken (Fig. 662), ihrem Silbergerät und Goldschmuck das Muster eines vornehmen Stadthauses aus der Zeit der Scipionen, alexandrinischen Luxus nachahmend, römischen vorbildend. Ein doppeltes Atrium, das altmodische tuskanische (27) für die Repräsentation, das modernere tetrastyle (7) für die Familie bestimmt, öffnet sich, jenes durch das Tablinum (33), in das weite, quergelagerte Peristyl (36) mit 28 ionischen Säulen, die einen Triglyphenfries tragen (vgl. Fig. 572); einst erhob sich darüber eine obere Säulenhalle. Eine Exedra (37) mit dem Alexandermosaik (Fig. 559) und einer Nilansicht, vier Speisesäle (Triclinien) für die vier Jahreszeiten (34. 35. 42. 44), ebenfalls mit schönen Mosaiken (Fig. 621) belegt, umgeben das Peristyl und eröffnen zum Teil die Aussicht auf einen großen Garten (Xystus, 39), der von einer tiefen aber einfacheren dorischen Halle umzogen wird. Kleinere Häuser begnügten sich natürlich auch mit unregelmäßigerem Grundplan (Fig. 718). Die Einstöckigkeit der Häuser wich bald der Zweistöckigkeit. Übrigens stehen diese antiken Häuser in schroffem Gegensatze zu dem nordischen Hause des Mittelalters und der späteren Jahrhunderte. Die Fassade spielte bei ihnen gar keine Rolle, kaum daß das Äußere im oberen Stockwerk durch Fenster oder Erker belebt ward. Atrium und Peristyl bildeten, wie noch heute vielfach im Süden und Osten, den Mittelpunkt des Hauses und von den Höfen mit ihrem Oberlicht empfingen die anstoßenden Räume Licht und Luft; im kälteren Norden bewegt sich aller Verkehr in geschlossenen Zimmern. Der sehr geringe Gebrauch von Glasfenstern, die für die Anordnung und Einrichtung des nordischen Wohnhauses von durchgreifender Bedeutung sind, verwehrte die Möglichkeit große geschlossene helle Räume, in denen das ganze Leben der Familie sich abspielt, zu schaffen, gebot vielmehr die Anlage kleinerer, halboffener Räume. Auch die Verschiedenheit des Baumaterials verdient Beachtung. Das pompejanische Haus ist ein Steinhaus, das nordische geht auf den Holzbau zurück. Demgemäß erscheint in diesem auch die innere Dekoration (Täfelung, Holzdecken, Holzmöbel) im Geiste der Holzarchitektur gehalten, während gerade die ältere Aus- 22,1

I

II

III

IV

Pompejanische Wanddekorationen ersten (I.), zweiten (II.) und dritten (III. IV.) Stils.

(Mau und Zahn.)

Pompejanische Wanddekoration vierten Stils.

schmückung pompejanischer Häuser eine Nachahmung der Steinkonstruktion zeigt. Die Wände wurden in der sog. Tuffperiode, ganz wie beispielsweise in Priene und Pergamon (S. 318), mit Reliefquadern von buntfarbig marmoriertem Stuck überzogen, durch Reliefpilaster gegliedert, oben mit einem Gesims abgeschlossen (Fig. 760. Taf. XI, 1). Die Farben der Quadern ahmten zuerst in wenigen Tönen wirklichen bunten Marmor nach, steigerten sich aber allmählich zu selbständigerer farbiger Wirkung. Mosaikfußboden bildeten die Ergänzung der farbigen Marmorwand, Wandgemälde waren noch nicht üblich. Diesen Dekorationsstil nennt man den ersten oder Inkrustationsstil. Reiche und geschmackvolle Möbel und Geräte von Erz vervollständigten die Ausstattung.

760. Samnitisches Atrium ersten Stiles. (Rekonstruktion)

Die letzte Zeit der Republik (80—30). Das letzte halbe Jahrhundert der Republik zeigt in der Hauptstadt ein ganz verändertes Bild. Rom rüstet sich auch künstlerisch eine Weltstadt zu werden. Neue Baumaterialien kommen dabei zu Hilfe. Außer Quadern und Holz war in Rom schon länger eine Füllmasse aus Bruchsteinen und Kalkmörtel (opus caementicium) üblich, besonders beim Fundamentbau. Der Kalkmörtel, der während der Tuffperiode in Pompeji zur Fugendichtung angewandt ward, gewann eine neue Bedeutung, als man die bisher bloß an der Sonne getrockneten Ziegel zu brennen, bald auch kunstvoll zu formen lernte. Ferner traten die bisher hauptsächlich gebrauchten Steinarten Tuff und Peperin (lapis Albanus) mehr und mehr zurück hinter dem auch früher schon gelegentlich verwandten hellen Travertin (lapis Tiburtinus), der ebenso bequem zu bearbeiten wie zu feinerer Gestaltung und zu festlicher Wirkung geeignet war.

Der Neubau des 83 abgebrannten kapitolinischen Tempels, zu dem Sulla die Marmorsäulen von dem athenischen Olympieion (S. 311) herüberholen und in dorische umwandeln ließ, führte zu einer Umgestaltung des Kapitols. Am Tabularium tritt uns in Rom zuerst jene auf griechischem Gebiete schon etwas früher nachweisliche Verbindung von Bogenbau mit

26,1
25,1.2

gradliniger Säulenarchitektur entgegen (S. 318), die fortan bei größeren mehrstöckigen Gebäuden die Regel ward (Fig. 761). Die Säule ist nicht mehr die wirkliche Stütze des wagerecht auf ihr lastenden Gebälkes, sondern sie wird wie im Pseudoperipteros (Fig. 755), als Halbsäule ein Teil der Wand. So nimmt sie nebst dem zugehörigen Gebälk ihren Platz überall ein, wo eine Mauer Gliederungen zuläßt und nach Schmuck verlangt, ganz besonders bei mehreren Stockwerken. Dann pflegen die unteren Halbsäulen im tuskanischen, die des oberen Stockwerkes im ionischen Stil errichtet zu werden; noch weiter folgt gelegentlich der korinthische in Halbsäulen oder flachen Pilastern. Es herrschte eine förmliche Rangfolge der einzelnen Säulenordnungen nach dem Grade ihrer leichteren, zierlicheren Form, ein System, das auch nach der Wiederbelebung der Antike im 16. Jahrhundert festgehalten ward. Vermutlich fand diese Bauweise auch im Theater des Pompejus (55), dem ersten und für längere Zeit einzigen steinernen Theater Roms, ihre Anwendung. Da weder Stichkappen noch Kreuzgewölbe üblich waren, schnitten die Bogen in die senkrechte Wand der dahinter liegenden Gänge ein (vgl Fig. 193), während deren Tonnengewölbe höher lag (Fig. 762). Der Gewölbebau spielte sodann auch in den gewaltigen von Cäsar begonnen Bauanlagen seine Rolle, die sich teils auf das Forum (Basilica Julia und Curia Julia), teils auf das Marsfeld (Säpta Julia) erstreckten; 25,1 hätte Cäsar länger gelebt, so würde er der Neubegründer Roms geworden sein. Daß neben den Gewölbeformen auch der bisher schon in Rom geübte griechische Stil nicht abstarb, zeigt außer dem kapitolinischen Tempel auch Cäsars Tempel der Venus Genetrix, seiner Ahnmutter, auf dem neuen, von Hallen umschlossenen Forum Julium, der Nachbildung griechischer Anlagen, dem Vorbilde der späteren Kaiserfora.

761. Bogenbau mit Säulendekoration. (System.) Vom Marcellustheater in Rom. (Lübke.)

762. Tonnengewölbe. (Lübke.)

Neben den öffentlichen Bauten beginnt der Privatluxus sich geltend zu machen. Wenn Sullas Stiefsohn M. Scaurus bei einem nur zu vorübergehenden Zwecken errichteten Theater 360 Säulen und 3000 Erzstatuen verwandte und die drei Stockwerke der Bühne mit Marmor, Glas und vergoldeten Brettern bekleidete, so erinnert das an den Luxus der Diadochenhöfe (S. 339 f.). Aber auch die Privathäuser auf dem vornehmen Palatin und dem Cälius schmückten sich mit Säulen von ausländischem und auch schon von italischem Marmor aus Luna (Carrara). Den letzteren verwandte Mamurra, Cäsars Günstling, in seinem Palaste, dessen Wände er zuerst in Rom ganz mit bunten Marmorplatten belegte (vgl. S. 318). Aus den Provinzen geraubte Kunstwerke, die bisher nur Tempeln und öffentlichen Gebäuden zugute gekommen waren, wurden ein Schmuck der Privathäuser, wie der Gärten und Villen vor den Toren Roms. Berühmt waren die Anlagen (monumenta) des Asinius Polio, in denen neben vielen anderen Werken lebender Künstler z. B. die rhodische Stiergruppe (Fig. 693) stand, ferner die Gärten Luculls, Sallusts, Cäsars. Ebenso bezeugten die Villen auf den Albaner- und Sabinerbergen (Tusculum, Tibur) oder in Campanien die Sehnsucht der Hauptstädter nach einem kunstgeschmückten Landleben. Ein bescheidenes Maß von Kunstkenntnis (intellegere) begann zum guten Ton der vornehmen Kreise zu gehören; ein blühender Kunsthandel und Kunstauktionen sorgten für den Vertrieb der Gemälde, Statuen, Silbergeräte. Wiederum dient Pompeji uns die künstlerische Umgestaltung der häuslichen Ausstattung anschaulich zu machen.

Pompeji war von Sulla nach dem Bundesgenossenkriege (80) in eine römische Kolonie umgewandelt worden. Die römischen Veteranen bewirkten bald eine vollständige Romanisierung der samnitischen Stadt. Die Straßen wurden wie in Rom mit Lava gepflastert und mit Schrittsteinen und Gangsteigen versehen, die Wasserversorgung geordnet. Ein bedecktes Theater, hauptsächlich für musikalische Aufführungen bestimmt, entstand alsbald neben dem älteren großen; am Forum ward eine kleinere Bäderanlage für römische Bedürfnisse, daher ohne Palästra, aber mit dem jetzt üblichen Luxus eingerichtet; ein noch sehr primitives Amphitheater, das älteste das wir kennen, diente der in Campanien alteinheimischen Sitte der Gladiatorenspiele und der Tierhetzen. An die Stelle des Tuffs traten als Hauptbaumaterial gebrannte Ziegel, aus denen auch Säulen aufgebaut wurden. Alles war auf Stuckbewurf berechnet. Eine völlige Änderung erfuhr die **Dekoration** der Wände. Statt der mit bloß architektonischen Mitteln arbeitenden, für kleinere Räume allzu schweren und überdies wegen der Sorgfalt der Arbeit kostspieligen Reliefinkrustation (S. 401) ward zunächst eine bloß gemalte Nachahmung der Marmorinkrustation auf glatter Wand eingeführt, aber so, daß Sockel, Säulen oder Pfeiler, und Gesims perspektivisch, als ob sie aus der Wand vorsprängen, gemalt wurden (**zweiter oder perspektivischer Architekturstil**); an den Säulen sind gelegentlich Laubgewinde als ob sie frei schwebten aufgehängt. Auf diese Weise ward der enge Raum scheinbar erweitert. Demselben Zweck entsprichts es, wenn gelegentlich in den oberen Teilen der Wand ein Blick wie auf zurückliegende Räumlichkeiten oder den blauen Himmel eröffnet (vgl. S. 318) und wenn die Mitte der in Felder geteilten Wand in Form einer reichen, nischenartigen Fensterumrahmung gestaltet wird, durch die man wiederum ins Freie blickt.

An dieser Stelle setzen nun **Wandgemälde** ein, und bald kommt es dahin, daß die altmodisch werdende Inkrustation aus dem Inneren der Häuser mehr und mehr verdrängt wird und sich an die äußeren Mauern flüchtet, wohin sie auch gehört. Im Inneren herrscht jetzt die Malerei unumschränkt. Der der neuen Dekoration zugrunde liegende Gedanke, die ganze Wand raumerweiternd in landschaftliche Ausblicke zu verwandeln (es scheint, daß ein Maler **Sertus Tadius** diese Art zuerst geschmackvoll ausbildete), ist am klarsten in der Folge von Odysseebildern durchgeführt, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Via Graziosa auf dem Esquilin

763. Odysseus' Lästrygonenabenteuer. Teil einer Wand „zweiten Stils“ aus Via Graziosa in Rom. Vatikanische Bibliothek. (Wörmann.)

zum Vorschein kamen (Fig. 763). Hinter einer dunkelroten, perspektivisch gemalten Pfeiler- 95,6 galerie zieht sich zusammenhängend eine abwechselungsreiche Landschaft hin, deren einzelne Abteilungen von homerischen Szenen in fortlaufender Erzählung belebt werden. Ähnlich mögen die Argonautenbilder in Agrippas „Argonautenhalle“ angeordnet gewesen sein. In der Villa der Livia bei Prima Porta (Saxa Rubra) sind sogar die ganzen Wände, ohne Pfeiler oder sonst eine architektonische Begrenzung, in die Ansicht einer parkartigen Gartenanlage verwandelt. Mit großer Abwechselung ist dies Motiv an den Wänden einer Villa in Boscoreale bei Pompeji behandelt (Fig. 764). Bald erheben sich vom Boden Pilaster, noch mit Bossen versehen, bald stehen auf einer Brüstung Säulen, die gemeinsam mit jenen das Gebälk zu tragen scheinen (denn alles ist bloß perspektivische Malerei): dazwischen Ausblicke auf Gärten, auf ein Macellum (Fig. 605), auf eine sich auftürmende Gebäudegruppe (vgl. Fig. 606). Gelegentlich sind vor solche Ausblicke lebensgroße Figuren gemalt, um die Wirkung noch täuschender zu machen! Aber neben diesen einfacheren Formen der Wandeinteilung beherrscht jetzt die Wände gewöhnlich ein ähnliches Anordnungsprinzip, wie wir es schon im hellenistischen Osten kennen gelernt haben (S. 332). An die Stelle der steifen Nachahmung bunter Marmorplatten treten zunächst einfarbige Wandflächen, die auch wohl der perspektivischen Wirkung zuliebe hellere und dunklere Farbstufen aufweisen (Taf. XI, 2). Die Farben selbst werden lebhafter (grün, violett, hellrot, gelb), namentlich Zinnober beginnt sich geltend zu machen. Die perspektivisch gemalten Säulen, die die Wand in (meistens drei) Felder teilen, werden mannigfaltiger gestaltet. Von den Feldern wird das mittlere als Hauptfeld hervorgehoben. Die Mittelnische bietet gewöhnlich durch das Fenster einen Ausblick in die offene Gegend mit sehr verschiedenartiger Staffage, genreartig oder mythologisch; die Seitenflächen bieten Raum für Einzelgestalten oder umrahmte Bilder; 95,7–1 der obere Wandteil wird bald als Vertiefung des Zimmers bald als Durchblick in andere Räume oder ins Freie behandelt. Manche schöne Proben dieses Stiles finden sich in Pompeji, das schönste Beispiel aber, durch reiche und geschmackvolle Gliederung der Wand wie durch glänzende Farben (meistens roter Grund) ausgezeichnet, bieten die Wände in dem palatinischen, von Tiberius' Vater erbauten sog. Hause der Livia in Rom (Fig. 765); den Mittelabteilungen 96,1 dieser Wände gehören, wiederum als Ausblicke durch Fenster behandelt, die oben abgebildeten Gemälde der Io und der Galateia an (Fig. 561. 616, vgl. Fig. 606). Andere Bilder, mit türartigen Klapprahmen versehen, hängen scheinbar an den Wänden oder stehen auf den Gesimsen. Auf demselben Prinzip beruhen auch die im einzelnen sehr verschieden gestalteten reichen Wanddekorationen des sog. „Hauses in der Farnesina“, denen leichte, durchaus malerische Stuck- 95,1– reliefs zur Seite stehen. Eine Neuheit bietet hier eine ganz schwarze Wand mit leichten land-

764. Bemalte Wände „zweiten Stils“ aus einer Villa bei Boscoreale.

765. Bemalte Wand „zweiten Stils“ im Hause der Livia auf dem Palatin. (Mon. dell' Inst.)

schaftlichen Skizzen, die vielleicht alexandrinische mit Glas belegte Wände nachahmt. Die Landschaftsschilderung bildet überhaupt zu großem Teile den Reiz dieses Stiles. Der Ursprung der ganzen Dekorationsweise ist vermutlich in der hellenistischen Kunst des Ostens zu suchen; manches scheint gradezu nach Alexandrien zu weisen, wo z. B. die scheinbar vor der Wand aufgehängten Laubgehänge und die tabernakelartige Wanddekoration sich finden. Im allgemeinen verraten die eingefügten Gemälde Vorbilder aus der Frühzeit des Hellenismus.

In der Dekoration erschöpfte sich die damalige Malerei. Die Überführung von Gemälden des Timomachos nach Rom durch Cäsar (S. 306) konnte wohl das Ansehen dieser Kunst bei den Römern steigern, aber eine selbständige Malerei gab es kaum noch: nur bei Triumphen wurden nach alter Weise die Heldentaten ausgestellt, sonst noch Porträts und Kopien angefertigt. Besser stand es mit der **Skulptur**, deren Stellung ganz verändert erscheint. Wie die römische Bildung allmählich ganz auf Griechenland als ihr Muster hinblickte und in der Aneignung griechischer Anschauungen und Formen ihr höchstes Ziel fand, so wurden nun auch griechische Bildhauer herangezogen, um die neuen Tempel, die öffentlichen Gebäude, die privaten Anlagen mit Statuen zu schmücken. Der dem Namen nach römische Bildhauer **Coponius**, der nach dem Jahre 61 vierzehn Statuen der kleinasiatischen von Pompejus unterworfenen Nationen schuf, bildet eine vereinzelte Ausnahme. Ein **Apollonios** bildete für den 69 von Catulus vollendeten neuen kapitolinischen Tempel nach älterem Vorbilde den Juppiter von Gold und Elfenbein, ein oft kopiertes Bild (Fig. 766), **Arkesilaos** unter anderem die Venus Genetrix für Cäsars Tempel (S. 302. Fig. 802), ein anderer die Venus Victrix. Der Großgrieche **Pasiteles**, ein vielgereister Mann, der gelehrte Kenntnisse mit genauer Naturbeobachtung und sorgfältiger Technik verband, arbeitete in Elfenbein, Silber, Erz und Marmor, ohne daß doch eines seiner Werke besonderen Ruhm erworben zu haben scheint, und war überdies in alter Weise Haupt einer Schule von mehreren Generationen. Freilich ist ein erhaltenes Werk seines Schülers **Stephanos** nichts als die mäßige Schulkopie einer altpeloponnesischen Jünglingsstatue; eigentümlicher ist ein Werk von dessen Schüler M. Cossutius **Menelaos**, die schöne ludovisische Gruppe der „stillen Vertrauten" (Fig. 767). Sie wird bald als Elektras Wiedererkennung ihres Bruders Orestes, bald auf andere mythische Begebenheiten gedeutet, stellt aber wahrscheinlich nur nach dem Vorbilde griechischer Grabdenkmäler den Abschied einer trauernden Mutter von ihrem scheidenden Sohne dar. Sie zeichnet sich durch eine Vertiefung der Empfindung und eine edle einfache Ruhe aus, die vielen gleichzeitigen Werken abgeht, doch scheint der Zweifel über die Deutung zu beweisen, daß es dem Künstler nicht vollständig gelungen ist seinen Gedanken zu klarem Ausdruck zu bringen. Noch manche andere Werke werden der Schule des Pasiteles zugeschrieben, z. B. die Neapeler Gruppe von Orestes und Elektra, in der jene „Stephanosfigur" neu verwendet auftritt, eine ursprünglich reifarchaische, dann durch alexandrinische Hände umgemodelte Statue eines nackten, sich schmückenden Mädchens, der kapitolinische junge Opferdiener (Camillus) von Erz und andere. Bei den Erzstatuen werden die Augen jetzt meistens nicht mehr, wie in griechischen Zeiten durchweg, aus anderen Stoffen eingesetzt, sondern in Erz mitgegossen.

79,6
79,9
79,7
79,5

766. Der kapitolinische Jupiter. Erzstatuette. Paris. (Phot. Giraudon.)

767. Mutter und Sohn. Gruppe des Menelaos. Rom, Thermenmuseum.

768. Gefangene Barbarin. Florenz. (Bruckmann.)

Ist in diesen und anderen Beispielen das Vorbild älterer Kunstweisen erkennbar, so fehlt es auch nicht — gerade wie in der Poesie damals den Klassikern die „Modernen" (poetae novi) gegenübertraten — an Hinweisen auf Kunstwerke hellenistischer Art, z. B. Arkesilaos' Löwin mit spielenden Eroten, Tauriskos' Eroshermen. An pergamenischen Einfluß möchte man bei der ergreifenden Kolossalstatue einer gefangenen Barbarin oder eines eroberten Barbarenlandes (Fig. 768) denken, wenn damit wirklich, wie Münzen es nahe zu legen scheinen, das von Cäsar unterjochte Gallien gemeint ist. Wie sich ältere griechische Muster mit dem Versuche römische Gegenstände darzustellen verbinden, davon gibt der jetzt in zwei Teile zerrissene Altar ein Beispiel, der einst zu einem kurz vor der Schlacht von Actium von Gnäus Domitius Ahenobarbus erbauten Neptuntempel im Marsfelde gehörte. An drei Seiten zog sich der Hochzeitszug Poseidons und Amphitrites hin, nach einem hellenistischen Vorbilde
79,1 dargestellt (Fig. 769), an der vierten Seite das echt römische Suovetaurilienopfer (Fig. 770). Bei allem Streben nach lebendiger Darstellung in der letzteren Szene ist es doch dürre römische Prosa, mit etwas Pose gemischt, die sich anmutiger hellenistischer Poesie gegenüberstellt.

79,2 Eine Stärke der hellenistischen Kunst begegnete sich mit einer altitalischen Anlage (S. 393) in der Schöpfung lebendiger und charakteristischer Bildnisse. Im Bildnisse Ciceros (Fig. 772)
79,4 ist ein sorgsam abwägender, dabei schlauer Zug scharf ausgeprägt, Pompejus' Züge (Fig. 771) verraten eine gewisse Beschränktheit, das berühmte Bildnis des jungen Octavian im Museo
79,3 Chiaramonti eine fast unheimliche Entschlossenheit. Leider besitzen wir von Cäsar kein gleichzeitiges Bildnis. Von packender Gewalt ist der kapitolinische Erzkopf (Fig. 773), dessen finsteren Ernst man seit den Tagen der Renaissance auf L. Junius Brutus, den Vertreiber des Tarquinius und den unbestechlichen Richter seiner eigenen Söhne, zu deuten pflegt.

770. Suovetaurilienopfer des Cn. Domitius Ahenobarbus. Marmor. Louvre. (Bouillon.)

769. Hochzeitszug Poseidons und Amphitrites. Hauptseite. Marmor. München. (Bruckmann.)

771. Pompejus. Marmor. Kopenhagen.

772. Cicero. Marmor. Vatikan. (Bernoulli.)

773. „L. Brutus". Erz. Kapitol.

4. Die augusteische Zeit (30 v. Chr.—14 n. Chr.).

Mit **Augustus** beginnt eine Zeit der Ruhe und geordneten Staatsverwaltung, die auch für die Kunst ihre reichen Früchte trägt. Der Kaiser und sein großer Staatsmann Agrippa stehen selbst an der Spitze bedeutender Bauunternehmungen, die sich keineswegs auf die Hauptstadt beschränken. Läßt sich auch kein bildender Künstler nennen, der zu dem Kaiser in einem ähnlichen Verhältnisse gestanden hätte wie die augusteischen Dichter, so spiegeln sich doch die Richtungen eines Vergil Horaz Ovid auch in der gleichzeitigen Plastik wider und beweisen ebenso den Zusammenhang von Poesie und Kunst im kaiserlichen Rom (vgl. S. 309), wie den großen Einfluß des Herrschers, der seinen Geist dem gesamten geistigen Leben seines Zeitalters so ausprägte, daß man auch von einer **augusteischen Kunst** sprechen kann. Selbst das wenige, was noch von der Malerei übrig ist, trägt den gleichen Stempel gemessenen aristokratischen Wesens. Von besonderer Wichtigkeit für die Kunst war, daß gleich zu Anfang von Augustus' Regierung Ägypten römische Provinz ward (30) und alexandrinische Einflüsse damit offneren Eingang fanden.

774. Vom Tempel des Mars Ultor auf dem Forum Augustum.

775. Plan des Forum Augustum mit dem Tempel Mars Ultor.

Bauliche Neugestaltung der Hauptstadt. Rom erfuhr unter Augustus' langer Regierung nach Cäsars Vorgang eine völlige Umgestaltung, an der die stärkere Benutzung des einheimischen carrarischen Marmors neben dem griechischen und dem Travertin ihren Anteil hatte: bekannt ist Augustus' Wort, daß er das Rom, das er als eine Ziegelstadt übernommen habe, als eine Marmorstadt hinterlasse. In dem einen Jahre 28, in dem Augustus offiziell die Staatsleitung übernahm, restaurierte er über 80 ältere Tempel; außerdem vollendete er nach und nach 20 von anderen, zumal von seinem Adoptivvater Cäsar, begonnene Bauten und fügte 40 neue Tempel und öffentliche Bauwerke hinzu. Wenn auch viele dieser Tempel altrömischen Kulten dienten, so konnten doch, wo es galt Roms bauliche Gestaltung den älteren Residenzen des Orients ebenbürtig zu machen, die architektonischen Formen nur griechische sein. Sehr bezeichnend für diese zielbewußte Richtung ist es, daß Augustus in seinem schon 36 auf dem **Palatin** erbauten Hause, mit dem die

Reihe der Kaiserpaläste begann, soweit sich nach dem späteren Umbau schließen läßt, mit dem Plane des italischen Hauses brach und kein Atrium, sondern ein griechisches Peristylhaus (S. 316 f.) errichtete. Ebenso weicht das Haus der Livia (S. 404) von der römischen Gewohnheit ab. Augustus' Haus ward bald durch den Tempel des Apollo von Actium mit seinem hallenumgebenen Hof und durch die palatinische Bibliothek ergänzt. Das Forum erhielt durch den Tempel Cäsars mit der Rednerbühne (Rostra) davor einen neuen bedeutsamen Schmuck. Der alte Concordientempel unter dem Kapitol ward durch einen prächtigen Neubau ersetzt, den Tiberius 10 n. Chr. vollendete. Derselbe unterzog auch den alten Castortempel am Forum einem Neubau (6 n. Chr.), jedoch gehören die erhaltenen Säulen (Fig. 841 f.) wahrscheinlich erst hadrianischer Zeit an (S. 447). Dem Forum Julium (S. 402) schloß sich das Forum Augustum mit dem großen Reichsmilitärtempel des Mars Ultor (Fig. 775) an, 42 nach der Schlacht von Philippi gelobt, vierzig Jahre später vollendet. In der Apsis des Tempels und den halbrunden Ausbauten der umgebenden Säulenhallen spricht sich von neuem die Vorliebe für Verbindung gerader und runder Linien (S. 315) aus. Im Marsfeld, das neuen Bauten den weitesten Raum bot, entstanden mehrere prachtvolle Säulenhallen; Pompejus' Theater erhielt einen Genossen in dem des Marcellus (Fig. 761), das für die Renaissancearchitektur ein so einflußreiches Muster abgab. Besonders aber war hier Agrippa als Bauherr tätig. Er baute 27 sein vielbewundertes Pantheon (einen Rundtempel, wahrscheinlich mit Zeltdach), das später bis auf die Vorhalle durch Brand zugrunde ging; er baute die Neptunsbasilika mit der umgebenden „Argonautenhalle" (S. 404); er vollendete Cäsars großen Abstimmungsbau, die Säpta Julia (S. 402); er schenkte 19 der Stadt in seinen Thermen die erste öffentliche Bäderanlage in neuem Stil (in Pompeji schon im 2. Jahrhundert). Dabei konnte die schon in sullanischer Zeit von Sergius Orata gemachte Erfindung, die Fußböden zu unterhöhlen und durch Luftheizung zu erwärmen, Anwendung finden; bald folgten auch hohle Wände, zuletzt hohle Deckengewölbe. Natürlich waren die Bauaufgaben wesentlich die gleichen wie in den orientalischen Residenzen; weite Binnenräume, gleich bedeutend durch die Maße und durch den Glanz der Dekoration, ausgedehnte und doch zusammenhängende Anlagen, bestimmt den mannigfachsten Bedürfnissen zu dienen, wie Bäder, Gymnasien, hatten ja schon in der alexandrinischen Periode die Phantasie und den Verstand der Architekten beschäftigt. Daneben war es wahrscheinlich Agrippa, der im Jahre 33 die Überwölbung der Cloaca Maxima (S. 392) ins Werk setzte.

25

30,3

776. Kapitell vom Tempel des Mars Ultor. (Blavette.)

Von den Baustilen hat der korinthische nahezu die Alleinherrschaft gewonnen. Die Basis bewahrt die von Hermogenes (S. 311) eingeführte attische Form mit untergeschobener Plinthe, meistens glatt; öfters wird sie auf einen hohen Sockel gestellt, damit der Aufbau noch schlanker wirke. Das Kapitell nimmt, im Anschluß an das des Rundtempels am Tiber (S. 396), seine für die Kaiserzeit typische Form an (Fig. 776). Das Gebälk gewinnt eine reichere Gestalt (Fig. 774). Die Kymatien (Fig. 777) zeigen dabei leicht eine erstarrte und mißverstandene Umbildung der lesbischen Welle (Fig. 222 c). Der Fries bleibt meistens glatt;

26,6

777. Kranzgesims vom Concordiatempel.

an den Tempeln in Nimes und Pola ist er mit einem stattlichen Rankengewinde geschmückt. Das obere Gebälk tritt an Überresten des Concordientempels (Fig. 777) in einer reichen Ausbildung auf, deren Stufenfolge (Zahnschnitt, Konsolen als Träger des Geison, das durch aufsteigende Rinnblätter charakterisiert wird, Sima) für die Kaiserzeit typisch bleibt: bei allem Reichtum der Ornamentik wird aber doch durch glatte Flächen und gute Verteilung der Accente Ruhe und Übersichtlichkeit gewahrt. Eine vielleicht nur provinziale Seltsamkeit zeigt sich darin, daß bei zweistöckigen Säulenhallen nicht selten der Boden des zweiten Stockwerkes fehlt, das Ganze also nur eine

778. Sog. Nymphäum in Nimes.

779. Tempel in Nimes (Maison carrée).

vorgestellte Kulisse bildet; so z. B. in den Markthallen und in dem Gebäude der Eumachia zu Pompeji. Bei Belebung der Wandflächen werden Nischen oder Teile der Wand gern abwechselnd mit gradlinigen und gerundeten Giebeln bekrönt (Fig. 778): ein Motiv, das die Renaissance wieder aufnahm: auch wird das Einteilungsprinzip der Wände zweiten Stils mit dem vorspringenden Mittelbau (Fig. 765) gelegentlich in wirkliche Architektur übertragen. Neben den öffentlichen Bauten wuchsen die Mietskasernen turmartig in die Höhe, so daß eine Maximalhöhe von 70 Fuß (21 m) bestimmt werden mußte. Die Feuersgefahr war so groß, daß beispielsweise das Augustusforum zum Schutz gegen das ansteigende Nachbarquartier mit hohen Quadermauern umgeben ward (Fig. 774). 26,5

Bauten in Italien und den Provinzen. Auch außerhalb Roms herrschte eine eifrige öffentliche Bautätigkeit. Vieler Orten in den Provinzen entstanden Tempel des Augustus und

780. Brücke Agrippas bei Nimes (Pont du Gard).

der Roma, der Fortuna Augusta, oder andere mehr oder weniger sicher dem Kaiserkultus gewidmete Tempel, wie der schöne korinthische Pseudoperipteros (**maison carrée**) **in Nimes** (Fig. 779) mit seiner tiefen Vorhalle. Vielleicht gehört auch in diese Zeit die wohl erhaltene Fassade eines Tempels (der Dioskuren?) in Assisi — ebenso wie dem römischen Cäsartempel (S. 410) war ihm eine erhöhte Bühne vorgelagert, von der zwei verdeckte Treppen auf den Platz hinabführten —, ferner Herodes' Neubau des Tempels in Jerusalem. In Athen bekam der Romatempel **nur die bescheidene Form einer** Rundhalle ohne Cella, deren Einzelheiten vom Erechtheion kopiert wurden: so stand er gleich einem Schilderhause vor der Ostfront des Parthenon (Fig. 388, 21)! **Große Nutzbauten wurden** durchgeführt. Bei Narni steht noch **heute der großartige Rest einer von** Augustus über das tiefe Tal des Nar geführten Brücke. Noch gewaltiger ist die Wasserleitung Agrippas unweit Nimes, die in drei Bogenreihen übereinander den Gard überspannt (Fig. 780). Mit dem Bau von Landstraßen, zu dem Augustus auch reiche Senatoren heranzog, hing vielfach die Errichtung von Straßenbögen nach alter Weise (S. 398) zusammen, die nun aber, seit Octavian nach der Besiegung des Sextus Pompejus (36) einen solchen „Triumphbogen" (der Name ist jung) erhalten hatte, als Ehrenbögen oder Siegesdenkmale eine besondere

27,3

781. Ehrenbogen des Augustus in Susa.

782. Ehrenbogen der Julier bei St. Remy (Glanum Livii). (Phot. P. [illegible])

783. Ehrenbogen des Tiberius in Orange.

784. Grabmal der Cäcilia Metella (Capo di bove). Rom, Via Appia.

Bedeutung erhielten. Auf der milvischen Brücke (Ponte molle) bei Rom stand ein Bogen mit der Statue Augusts darauf. Häufiger als in Rom selbst waren diese Bögen in den Provinzen, besonders früh in Gallien, und zwar hier in besonders reicher Durchbildung. Schon
27,2 in der ersten Kaiserzeit begegnen die drei Hauptformen: ein einfaches Tor (Fig. 781), ein Tor
27,1.5 zwischen zwei breiteren Mauerflügeln (Fig. 782), ein Haupttor mit zwei kleineren durch die Flügel führenden Eingängen (Fig. 783). Der Torbogen besitzt immer seinen selbständigen Rahmen, die Mauerflügel werden gern durch Halbsäulen gegliedert. Das Ganze schließt mit einer Attika ab, die für eine Inschrift oder Reliefs Raum bot, und war regelmäßig mit einer Statue oder statuarischen Gruppe bekrönt. Auch sonst boten die Flächen und Friese der Bogen Gelegenheit plastischen Schmuck anzubringen, der beispielsweise in dem Friese des Bogens von Susa einen gallisch-barbarischen Charakter trägt. Die einzelnen Elemente dieser Ehrendenkmäler sind schon älter (S. 322 f.), aber die Verwendung zugleich als pomphafter Torweg und als Basis für Ehrenstatuen scheint neu zu sein.

Gräber. Große Mannigfaltigkeit herrscht im Gräberbau. Noch heute beherrscht die Via Appia das im Mittelalter als Burg benutzte und mit Zinnen gekrönte Grabmal der Cäcilia Metella, der Schwiegertochter des Triumvirn Crassus, ein turmartiger Rundbau auf viereckiger Basis (Fig. 784). Augustus verwendete diese Form, die den altitalischen Rundgräbern (S. 368. 379) einen monumentalen Charakter verlieh, in etwas reicherer Gestalt für das Mausoleum der kaiserlichen Familie, das er inmitten eines Parkes zwischen Tiber und Pincio, von einem baumbepflanzten Hügel (dem alten Tumulus) gekrönt, errichtete; auch sonst kehrt sie in Gräbern dieser Zeit wieder. Das geschmacklos mit Backtrögen verzierte Grab des Brotlieferanten M. Vergilius Eurysaces vor Porta Maggiore (Fig. 785) mit einem unfein ausgeführten Friese, der die Geschichte des Brotes erzählt (man denkt unwillkürlich an Petrons Protzen
28,5 Trimalchio), und die ägyptisierende Cestiuspyramide zeigen ein Suchen nach neuen Formen. Die Einwirkung Ägyptens beweist auch die Aufstellung von Obelisken bei der Ara Pacis, im Circus, am Isistempel, vor dem Mausoleum Augusts. Im Gegensatz zu pomphaften Einzelgräbern wurden in Rom für Ärmere und Einzelstehende Massengräber eingerichtet, von der Ähnlichkeit mit Taubenschlägen Columbarien benannt; die Aschenurnen wurden in kleinen Nischen beigesetzt (Fig. 786). Auch diese Form, die vor Augustus nicht vorkommt, stammte aus Alexandrien, wo sie schon in der Ptolemäerzeit nachweislich ist. Eine erhebliche Mannigfaltigkeit von Grabformen bietet auch die um diese Zeit sich reicher entwickelnde Gräberstraße in Pompeji: Grabaltäre, Grabtempel, halbrunde Bänke unter freiem Himmel oder in Nischen.

785. Grabmal des Eurysaces.

Andere Formen von Grabmälern treten in den Provinzen auf, so in einem klein-

asiatischen Grabmal bei Mylasa in Karien, wo sich über einem Unterbau und einer offenen Pfeilerhalle noch eine Stufenpyramide wie am Mausoleum erhob (S. 324). Vom Osten beeinflußt ist die gallische Provincia (Provence). Die in Syrien übliche Form eines Tetrapylon (Janusbogens) wiederholt sich mit daraufgesetztem Obelisken bei einem Grabmal in Vienne, allerdings von unbestimmter Zeit (Fig. 787); das Tetrapylon bildet auch einen Bestandteil des überaus stattlichen Denkmals der Julier (einem C. Julius und seiner Gattin von ihren drei Söhnen errichtet) bei St. Remy (Glanum Livii) unweit Tarascon (Fig. 788), das der Zeit Augusts angehört. Auf einem mit großen Reliefs geschmückten Sockel erhebt sich jenes Tetrapylon, das mit einem offenen Rundtempel gekrönt wird. Im Innern des Tempelchens, dessen geschupptes Dach an das Lysikratesdenkmal in Athen (Fig. 477) erinnert, sind die Statuen des C. Julius und seiner Gattin aufgestellt. Die Schönheit des Baues und die Eigenart der Reliefs (Fig. 789), die in ihrem völlig malerischen Charakter, mit Abstufung verschiedener Bildgründe vom Hautrelief bis zur Linienzeichnung, sich merklich von italischer Weise unterscheiden, läßt an griechische Einflüsse, etwa durch das benachbarte Massilia vermittelt (vgl. S. 463), denken. Einen ähnlichen, nur viel kleineren und einfacheren Aufbau bietet das Grab der Istacidier in Pompeji. 27,1

786. Columbarium Codini, Rom. (Baumeister.)

Mit diesen in mehreren Stockwerken sich auftürmenden Gräbern sind Siegesdenkmale (Tropäen) formverwandt, wie das des Augustus in den Seealpen oberhalb Monaco (La Turbie, 6 v. Chr.). Auf hohem quadraten Sockel standen hier ein Rundbau, ein tuskanischer und ein ionischer Monopteros übereinander; ein Zeltdach mit Tropäon auf dem Gipfel bidete den Abschluß. Wiederum hat der Osten das Vorbild geliefert (Fig. 589).

Skulptur. Wenn vor allem die Baukunst die Pracht und Großartigkeit der beginnenden Kaiserzeit widerspiegelt, so prägt sich in den bildenden Künsten mehr das Bedürfnis nach Ruhe nach dem aufgeregten Jahrhunderte der Bürgerkriege aus. Die hellenistische Kunst war zuletzt in den rhodischen Pathosgruppen (S. 365 ff.) an der Grenze erregter Plastik angelangt; so ruht diese Richtung eine Zeitlang aus und tritt wenigstens in der großen Skulptur in den Hintergrund. Statt dessen gibt, wie in der augusteischen Poesie, der Anschluß an die älteren klassischen Muster, die horazischen exemplaria Graeca, den Ton an. Die Träger dieses etwas gedankenarmen Klassizismus sind athenische Künstler, die man sich gewöhnt hat als Neuattiker zu bezeichnen. Sie mögen wohl schon in republikanischer Zeit, vielleicht durch Sullas Verwüstung Athens (86) zur Auswanderung veranlaßt, nach Rom übergesiedelt sein; ihre Haupt-

787. Grabdenkmal in Vienne (l'aiguille).

788. Denkmal der Julier in St. Remy.
(Phot. P. Trendelenburg.)

789. Schlachtszene. Vom Denkmal der Julier in St. Remy.

tätigkeit beginnt aber wohl erst unter Augustus. Sie setzen das Werk der Pasiteliker und ihrer Genossen (S. 406 f.) fort. Aber die schöpferische Begabung dieser Attiker ist in enge Grenzen gebannt. Gern wenden sie den Blick nach rückwärts, indem sie aus älteren Werken sich die Anregungen holen. Sie wandeln die Vorbilder leicht ab oder kopieren sie geradezu; Kleomenes' Redner im Louvre ist z. B. von einem Hermes des 5. Jahrhunderts entnommen. 79,8. 42,(Der jetzt beginnenden Kopierkunst, die bei mangelnder eigener Erfindungsgabe dem römischen Massenverbrauch entgegenkam, verdanken wir zum großen Teil unsere Kenntnis der älteren griechischen Kunst. Antiochos kopiert die Parthenos, Apollonios, Archias Sohn, in zwei 78,6 Erzbüsten Polyklets Doryphoros und eine Amazone, M. Cossutius Cerdo einen Satyr desselben 78,4. 5 Meisters; eines anderen Apollonios berühmter Torso vom Belvedere (Fig. 790) knüpft an 78,3 ein lysippisches Vorbild an (s. S. 297). Auch eine fellumgürtete Statue, der ein Kanephorenkopf von Kriton und Nikolaos aufgesetzt ist, verrät ein 78,8 attisches Vorbild des 5. Jahrhunderts (vgl. Fig. 387). In ähnlichem Verhältnis werden wohl die Karyatiden des Diogenes, die über den Säulen von Agrippas Pantheon (S. 410) standen, zu den Mädchen vom Erechtheion (Fig. 441) gestanden haben. Andere Arbeiten dieser Künstlergruppe (z. B. Glykons farnesischer Herakles 78,7 in Neapel, eine übertreibende Kopie nach Lysipp, vgl. Fig. 544) mögen erst etwas späterer Zeit angehören. Mit wie wenig eigener Phantasie diese Künstler verfuhren, das bezeugt die ärmliche Charakteristik des aus dem Nil (Fig. 663) abgeleiteten Tiberis im Louvre. Kunstgeschichtliche Interessen, wie sie schon am pergamenischen Hofe gepflegt wurden (S. 355), müssen die fehlende Schöpferkraft ersetzen, und man greift bis in entlegene Perioden zurück: während Augustus seine Tempel im Innern mit Statuen der besten Zeit ausstattete (z. B. Fig. 490), benutzte er zu Akroterien gern nach altem Muster die archaischen Statuen 11,11 eines Bupalos (S. 155). Es kehren ja der Geschmack und die Geistesrichtung zuweilen, als wären sie erschöpft und übersättigt oder unzufrieden, zu altertümlichen Mustern zurück, ähnlich wie es auch in unseren Tagen geschah. Eine Probe dieses archaisierenden Stiles bietet die dreiseitige Basis in Dresden. Ein bunter Mischmasch archaistischer, klassischer und hellenistischer 78,1 Figuren, oft in unverstandener und unverständlicher Zusammenstellung, herrscht in den zahlreichen Reliefs und Prachtgeräten neuattischer und ähnlich gesinnter namenloser Dekorationskünstler (Salpion, Sosibios, Pontios). Ihnen reihen sich die für bescheidenere Mittel be- 78,2 stimmten farbigen Tonreliefs an, die bald metopen-, bald friesartig sich zum Schmuck von Ziegelbauten oder zur Verkleidung hölzernen Gebälkes (z. B. an den Compluvien der Atrien)

790. Heraklestorso vom Belvedere. Vatikan.

791. Säugendes Schaf. Marmor. Wien. (Schreiber.)

792. Löwin mit Jungen. Marmor. Wien. (Schreiber.)

eigneten, während für kostbarere Wanddekoration marmorne Reliefbilder nach hellenistischem Muster (S. 339) dienten. Prachtstücke solcher Reliefs bietet ein Paar leichtgerundeter Platten aus italischem Marmor, das einst ein Brunnenhaus schmückte (Fig. 791 f.): ein Mutterschaf und eine Löwin in felsiger Umrahmung, deren Einzelheiten alle Stufen der Reliefbildung bis zu bloßer Linienzeichnung durchlaufen und so einen völlig malerischen, ja illusionistischen Eindruck hervorrufen. In diesen dekorativen Werken der Plastik konnte man so wenig wie in den technischen Mitteln der augusteischen Poesie auf die modernere Richtung verzichten. So sind denn auch die vielfach reichen und anmutigen Reliefs, die fortan die marmornen Cippi, Aschen-

80,1.2

793. Grabcippus des Amemptus. Louvre.

794. Die Ara Pacis. Grundriß. (Petersen.)

27*

795. Die Ara Pacis von außen. (Nach Niemann und Durm.)

behälter oder Grabaltäre schmücken, von hellenistischem Geschmack abhängig, wenn auch selbständig behandelt: die augusteischen Beispiele sind bescheiden und etwas steif feierlich (Fig. 793). Die augusteische Reliefbehandlung hat sonst im ganzen einen stark naturalistischen Charakter, indem es auf naturgetreue Wiedergabe jeder Einzelheit abgesehen ist, jedoch so, daß dabei eine malerische Vortragsweise obwaltet. Auch dies war schon in der hellenistischen Zeit angebahnt, wird aber jetzt bewußt und mit Geschick und Geschmack angestrebt. 95,2

Der von Augustus geförderte griechische Klassizismus erwies in der Kunst so wenig Lebenskraft wie in der Poesie. Ein neues Existenzrecht erwarb er sich erst (man fühlt sich zu einem Vergleich mit Vergil veranlaßt) in seiner Verbindung mit römischen Gegenständen und Formen, die besonders in den öffentlichen Denkmälern hervortrat. Das vornehmste von ihnen ist der Altar der kaiserlichen Friedensgöttin (ara Pacis Augustae), den der Senat im Jahre 13, als Augustus nach langer Abwesenheit und nach Befriedung seiner Provinzen Syrien,

796. Kranzgehänge vom Inneren der Ara Pacis. (Petersen.)

797. Rankenwerk vom Äußeren der Ara Pacis. (Petersen.)

Antonia d. jüng. Germanicus. Drusus. Antonia d. ält. L. Domitius Ahenobarbus.

798. Die Familie der Octavia (?) aus dem Festzuge der Ara Pacis. Florenz, Uffizien.

Hispanien und Gallien nach Rom zurückgekehrt war, gelobte und der vier Jahre später eingeweiht ward. Ihn in seinen wesentlichen Zügen wiederherzustellen ist erst neuerdings eindringenden Forschungen gelungen. Der Altar lag an der flaminischen Straße (Corso, bei Pal. Fiano), vermutlich innerhalb einer von Säulenhallen umgebenen Area (Fig. 794, vgl. Fig. 607). Ein Mauergehäge, 11,6 m breit und 10,52 m tief, umgab den Altarhof (Fig. 795), dessen Hauptschmuck im Inneren prachtvolle Kränze jenes naturalistischen Charakters bildeten (Fig. 796). Außen waren die Mauern in ihrem unteren Teil von ähnlich behandeltem reichen Rankenwerk übersponnen 80,5 (Fig. 797, vgl. Fig. 641); darüber zog sich ein Festzug hin, nach dem Muster des Parthenonfrieses auf der Rückseite beginnend, wo Stieropfer vorbereitet werden. An teilweise malerisch behandelten 80,4 Heiligtümern vorbei bewegte sich der Zug, darunter die ganze kaiserliche Familie (Fig. 798),

799. Suovetaurilien (Opfer von Schwein, Schaf und Stier). Marmor. Louvre.

auf beiden Langseiten nach der westlichen Eingangsseite hin, ein ebenso treffender Ausdruck römischer Gemessenheit und Würde, die sich sogar auf die Kinder erstreckt, wie es die Reiter des Parthenonfrieses für den freien Anstand des perikleischen Athen waren. Die dem Beschauer zunächst gehenden Hauptpersonen sind durch höheres Relief vor den geringeren Teilnehmern im Hintergrunde hervorgehoben: ein schon in den Friesen des Mausoleums verwandtes Kunstmittel, das auch in den Reliefs des Julierdenkmals (Fig. 789) ausgenutzt ist. An der Eingangsseite thronte links Tellus, der rechts ein malerisch behandeltes Sauopfer dargebracht ward (auf Fig. 795 nicht richtig). Auch darin steht die Ara Pacis dem Parthenon zur Seite, daß, wie dort zuerst der einheimische pentelische Marmor, so hier zuerst der italische Marmor von Luna (Carrara) zu einem großen öffentlichen Skulpturwerk Verwendung fand. Ein anderes Relief von ähnlich feierlicher Würde stellt das große Staatsopfer der Suovetaurilien dar, indem das Haus des Augustus durch die davor stehenden beiden Lorbeerbäume angedeutet wird (Fig. 799). Von anderen öffentlichen Denkmälern ist ein Relief in Ravenna bemerkenswert, das die Familie des Augustus in halber Vergötterung darstellt (Fig. 800). Von dem großen Augustusaltar in Lyon (12 n. Chr.) hören wir, daß er von den Statuen 60 gallischer Gaue umringt war; wir mögen uns dabei der gefangenen Barbarin in Florenz (Fig. 768) oder vielleicht eher der Barbarenfiguren an den Bögen von St. Remy (Fig. 782) und Orange (Fig. 783) erinnern.

800. Livia als Venus Genetrix und Augustus als Mars. Von einem Relief in S. Vitale, Ravenna. (Conze.)

Aufs engste sind dieser an Zeitgenössisches anknüpfenden Richtung die großenteils vortrefflichen Bildnisse verwandt, mit ihrem scharfen Sinne für individuelle Charakterisierung. Bei hochgestellten Personen, namentlich der kaiserlichen Familie, sind „hellenisierende" oder „achilleische" Statuen, nackt (Fig. 801) oder in griechischer Gewandung (Fig. 800), beliebt; sonst herrschen die Toga in dem jetzt üblich werdenden voll ausklingenden Schwung gerundeter Falten (Fig. 798 f.) oder der Panzer vor. Zu den schönsten und authentischsten Porträtstatuen zählt die in einer Villa der Livia, Augustus' Gemahlin, bei Rom aufgefundene Statue des Augustus, im Jahre 13 aus gleichem Anlaß wie die Ara Pacis errichtet (Fig. 802). Über der Tunika trägt der Kaiser einen Harnisch, dessen reicher und in jeder Einzelheit beziehungsvoller Reliefschmuck an die höfische Poesie des Horaz erinnert; den Feldherrnmantel hat er über den linken Arm geworfen, auf dem die Lanze ruhte, die andere Hand ist zur Ansprache erhoben. An der Tracht haben sich deutliche Spuren der Färbung (purpurrot, gelb, karmoisin) erhalten. Der kleine Amor zur Seite der Statue erinnert an die Abstammung des Geschlechtes der Julier von Äneas und Venus (vgl. Fig. 800). Unter den Frauenbildern sind besonders die nach hellenistischen Vorbildern gearbeiteten sitzenden Frauen anziehend (Fig. 803); einer solchen ist die Büste der sog.

81,7

80,3

81,2.3

67,8. 81,[illegible]

801. Agrippa Grimani. Venedig, Museo civico.

802. Augustus von Prima Porta. Vatikan.

803. Sitzende Römerin („jüngere Agrippina“). Neapel.

804. Frauenstatue aus Herculaneum. Dresden.

805. Augusteische Onyxgemme. Wien.

Klytia entnommen, ein in einen Blätterkelch hineingesenkter schöner Kopf von edlem Ausdruck, der wahrscheinlich die sittenreine Antonia, die Mutter des Germanicus und des Kaisers Claudius (vgl. Fig. 798), darstellt. Auch die „Juno Ludovisi" scheint das idealisierte Porträt einer kaiserlichen Frau zu sein. Die stehenden Frauenstatuen (Fig. 804) wiederholen meist praxitelische und verwandte Gewandmotive (die römische Frauentracht war die gleiche wie die griechische); auch an sprechend wiedergegebenen Kindern fehlt es nicht. 81,4 81,5.6 81,1

Eine besonders prächtige Gestalt gewinnt die Bildniskunst, wie einst an den Diadochenhöfen (S. 340. 345), in den großen Prachtcammeen mit Darstellungen des Kaiserhauses. Ein Beispiel der Erhebung der Cäsaren in die Nähe der Götter liefert die große im Wiener Antikenkabinett bewahrte Onyxgemme von erlesenster Feinheit (Fig. 805). Der greise Kaiser Augustus thront, mit Juppiters Adler zur Seite, neben der Göttin Roma, mit der er in den Provinzen vielfach gemeinsamen Kultus genoß (S. 412 f.). Die Göttin der bewohnten Erde setzt ihm einen Kranz auf und ist von den Gottheiten des Meeres und der fruchttragenden Erde umgeben. Neben Roma steht Germanicus, während Tiberius dem Triumphwagen nach dem Sieg über die Pannonier (12 n. Chr.) entsteigt. Unten sind Soldaten beschäftigt ein Siegesdenkmal aufzurichten, das gefangene Pannonier umgeben. Der Stein, mit seinen milchweißen Gestalten auf dunkelbraunem Grunde, ist ein Muster kühler, vornehmer Eleganz, etwa im Sinne napoleonischer Kunst. Vielleicht wird er mit Recht dem vorzüglichsten Gemmenschneider jener Zeit, dem Kleinasiaten Dioskurides, zugeschrieben, von dem wir noch einige treffliche Gemmen besitzen (Fig. 806); ein Augustuskopf von ihm war berühmt. Überhaupt erlebte die Gemmenschneidekunst jetzt ihre letzte Glanzzeit in Dioskurides und seinen Söhnen, in Aspasios (Fig. 394), Solon, Felix, Gajus u. a., die teils treffliche Porträts schnitten, teils gleich den Bildhauern ältere Statuen (Fig. 806) und Reliefs kopierten, dagegen nur selten eigene Erfindungen brachten. An die Stelle

806. Hermes. Gemme des Dioskurides.

der vertieft geschnittenen Siegelsteine traten bald billige Glasflüsse (Pasten) in den verschiedenen Farben wirklicher Edelsteine hergestellt, die jedoch wegen ihrer leichten Erhitzbarkeit nicht zum Siegeln, sondern nur zum Schmuck verwendbar waren. Die Glasfabrikation stand überhaupt in hoher Blüte, teils bunte Millefiori (S. 345), teils Nachbildung von Cammeen, teils cammeenartige Reliefs an Gefäßen, wie der sog. Portlandvase oder einer pompejanischen Hydria.

Mit der Glyptik ging auch in Rom die Toreutik Hand in Hand. Meistens beschränkte sie sich, wie überhaupt die Kunst dieser Zeit, auf geschickte Wiedergabe oder Verarbeitung älterer Muster und leistete hierin sehr Bedeutendes und Geschmackvolles, wie die Silberfunde von Hildesheim, Boscoreale und Bernay beweisen (Fig. 638 ff.). Natürlich gehörten die Vorbilder fast ausschließlich der hellenistischen Kunst an, in der die Toreutik erst recht aufgeblüht war (S. 340 f.). Im Sinne dieser Kunst finden wir dann auch vereinzelt römische Ereignisse der Zeitgeschichte dargestellt (Fig. 807); ein Silberteller schildert Germanicus als neuen Triptolemos in ägyptischer Umgebung. Einen bescheidenen Ersatz für das kostbare Silber bot dem gewöhnlichen Manne das rote Tongeschirr von Arretium (Arezzo), die sogenannte terra sigillata, das seit der letzten Zeit der Republik verfertigt und weithin vertrieben, in augusteischer Zeit den höchsten Grad geschmackvoller Form und ornamentaler Feinheit erreichte, um dann bald bei steigendem Luxus in Italien außer Mode zu kommen.

807. Augustus empfängt unterwürfige Barbaren (Germanen unter Drusus Führung?).
Silberbecher aus Boscoreale. Paris, E. v. Rothschild. (Mon. Piot.)

Malerei. Während die Plastik immer malerischer wird, beschränkt sich die Malerei immer mehr auf Dekoration. Der oben geschilderte perspektivische Architekturstil (S. 403) ist auch zu Augustus' Zeit in Rom der herrschende. Ihm zur Seite tritt aber ein dritter Stil, den wir bisher nur aus Pompeji kennen. Man möchte ihn nichtsdestoweniger den augusteischen nennen; nicht bloß weil er zur Zeit dieses Kaisers aufkommt und sich etwa ein halbes Jahrhundert hält, sondern er schließt sich in seinem Charakter ganz der augusteischen Kunstrichtung an. Im ganzen behält er die Wandeinteilung des zweiten Stils bei, auch die Ädicula in der Mitte, die aber aus einer Nische mit Fenster zu einem bloßen Bilderrahmen wird, da hier wie überall der neue Stil auf jeden Schein von Raumerweiterung, auf Perspektive (mit geringen Inkonsequenzen) und Durchblicke verzichtet und die Wand wieder in ihr Recht als Abschluß des Raumes einsetzt. Die Säulen, dünne weiße, fein ornamentierte Schäfte, werden zu bloßen Begrenzungen der Wandflächen. Alle Ornamente sind reine Flächenmuster, fries- oder saumartig:

808. Wanddekoration dritten Stils aus dem Hause des M. Spurius Mesor, Pompeji. (Nach Mau.)

sie zeigen einen eigentümlichen, sehr reichen, aber etwas steifen Stil (Taf. XI, 3. 4) und gemahnen oft an eingelegte Arbeit. Die Farben sind ernst gestimmt; Braun und Grün, Rot und Schwarz, auch Dunkelviolett, spielen neben seltnerem Gelb und Blau die bedeutendste Rolle, und indem der Sockel meistens schwarz, der oberste Wandstreifen weiß und sonst hell gefärbt wird (S. 318. 404), ergibt sich eine natürliche Abstufung (Fig. 808), ähnlich wie bei der mehrstöckigen Fassadengliederung (S. 402). Auf die Farbenwahl und Farbenstimmung wirkte die

809. Iphigeneia in Taurien. Wandgemälde aus dem Hause des L. Cäcilius Jucundus, Pompeji. (Niccolini)

811. Von einer pompejanischen Wand dritten Stils. (Semper.)

Beleuchtung der Räume mitbestimmend ein: das vom Hofe durch die Türöffnungen einströmende Licht traf die unteren Wandteile stärker als die oberen; demgemäß werden die Farben von unten nach oben heller. Der vornehme, etwas kühle Eindruck wird durch die überaus sorgfältige Ausführung erhöht: es ist der treffende Ausdruck der augusteischen Umkehr des Geschmacks zum Klassizismus. Dem entsprechen die Bilder. Sie bieten selbst in der beibehaltenen Mittelnische nur noch selten Ausblicke ins Freie, sondern stellen einen eingerahmten Wandschmuck von feiner Ausführung dar, älteren Mustern der Malerei nachgebildet sowohl in der Wahl der Gegenstände, wie im Stil, in der Vorliebe für bekleidete Gestalten und ruhige Szenen, im Streben nach gesättigtem Ausdruck (Fig. 809). Neben den größeren Bildern, die nicht leicht mehrmals vorkommen, treten auch viele kleinere Bildchen auf (Fig. 810). Daß dieser Stil keine völlig neue Erfindung der augusteischen Zeit ist, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen; manches scheint darauf hinzuweisen, daß auch hierfür der Ursprung in Alexandrien zu suchen ist (Fig. 811). Übrigens wissen wir noch nicht einmal mit Sicherheit, ob der Stil in Rom überhaupt geübt ward, ob er nicht vielleicht auf Campanien beschränkt war.

82,1

97,2—6

810. Schwebender Amor. Rundbildchen. (Niccolini.)

Wie dem nun auch sei, ein so exklusiver und zugleich kostbarer Stil konnte sich weder lange halten, noch allgemeine Verbreitung auch in geringeren Häusern finden. So geht denn neben ihm ein vierter Stil her, der unmittelbar an den zweiten Stil anknüpft und allem Anschein nach schon von Vitruv, dem Baumeister zur Zeit Augusts, gekannt und bekämpft ward:

812. Wanddekoration vierten Stils in Fresko und Stuck aus den Stabianer Thermen in Pompeji. (Cerillo.)

813. Opfer der Iphigeneia. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa del poeta tragico. Neapel.

vielleicht bildete er in Rom die unmittelbare Fortsetzung des zweiten Stils. Wieder handelt es sich, wie bei diesem (S. 403), um möglichste Erweiterung des Raumes. Zu diesem Zwecke wird nun aber ein phantastisches Spiel mit dünnen, künstlichen, unmöglichen Architekturformen getrieben, wie es schon der Kleinasiate Apaturios in hellenistischer Zeit angebahnt hatte (S. 318), ein stetes Durchbrechen der Wand durch perspektivische Durchblicke (Fig. 812). Auf Durchsichten war ja die ganze Architektur des Hauses berechnet (S. 400): dieser Umstand mag auf die Vorliebe für perspektivische Dekorationsmalerei Einfluß geübt haben. Eine andere Einwirkung kam von seiten der Bühne, deren szenische Herrichtung sich in manchen Wanddekorationen widerspiegelt. Hand in Hand mit der Auflösung der architektonischen Gestaltung geht eine etwas protzenhafte Vorliebe für prunkende, oft schreiende Farben (Taf. XI, 5). Die von den Architekturspielen mit ihren luftigen Bogen und dünnen Friesen freigelassenen Wandflächen erstrahlen in Zinnober, Safran, Blau, Purpur, die Architekturglieder nicht mehr in Weiß, sondern in Goldgelb. Stuck tritt ergänzend zur Farbe hinzu. Allerlei Gradunterschiede und Entwickelungsstufen lassen
98.1 sich unterscheiden, und im ganzen ist anzunehmen, daß die Dekorationen in der augusteischen Periode noch ein gewisses Maß beobachteten. Das gilt auch von den zahllosen Gemälden, die, groß und klein, lose oder umrahmt, über die bunten Wände verstreut sind. Darunter sind
98,2. 6 nicht wenige von ernsterer Art, guten Vorbildern entnommen (Fig. 813); der letzte Schritt auf
9.1—4.7 der eingeschlagenen Bahn blieb erst der nächsten Zeit vorbehalten.

5. Von Tiberius bis Trajan (14—117).

Die augusteische Zeit bildet einen Höhepunkt in der Entwickelung der römischen Kunst: sie bedeutet den vollständigen Sieg des Griechentums. Aber ebenso wie in der römischen Poesie erlosch das klassizistische Element mit Augustus; das modern griechische blieb bestehen, die Ansätze nationaler Kunst harrten der Ausbildung. Die folgerechte Entwickelung dieser letzteren Seite und die nicht minder zielbewußte Weiterbildung einer griechisch-römischen Architektur bilden den gemeinsamen Zug während des auf Augustus folgenden Jahrhunderts, so verschieden auch sonst die Claudier, die Flavier und endlich der Spanier Trajan auf ihre Zeit und ihre Kunst wirkten.

Die Claudier (14—68). Natürlich schloß sich die höfische Kunst zunächst an die hellenistisch-augusteische an. Aber der Pariser Sardonyx, auf dem Tiberius und Livia Germanicus in den Orient entlassen (17 n. Chr.), offenbart, obschon er nur wenige Jahre später als die Augustusgemme (Fig. 805) entstanden ist, bei weit größerer Farbenpracht der fünf Lagen einen viel derberen Stil; man glaubt eine römische Hand anstatt der griechischen zu verspüren. Auch andere Cammeen erreichen nur noch selten die alte Feinheit. Mit den Claudiern hörte überhaupt die Cammeenkunst fast ganz auf, ebenso wie die Toreutik rasch verfiel, so daß nur noch altes Silber geschätzt und bezahlt ward. Auch der vornehme augusteische Dekorationsstil (S. 425) hat nicht mehr lange Bestand gehabt; ebenso wie in der Dichtkunst beginnt das „silberne Zeitalter“. Das rasche Sinken des Geschmacks zeigt der plumpe Oberbau des Tiberiusbogens in Orange (Fig. 783); auch die Gräber dieser Zeit in Pompeji, meistens eine kubische Grabkammer mit altarförmigem Aufsatz, werden allmählich weniger geschmackvoll, oft barock und bei ärmlichen Mitteln überladen. Mehr griechischer Sinn herrschte natürlich in der nach dem Vorbild der Lyoner Augustusara (S. 422) mit Stadtgottheiten geschmückten Basis einer sitzenden Tiberiusstatue, die zwölf kleinasiatische Städte im Jahre 20 dem Kaiser wegen seiner Frei-

Temnos. Kibyra. Myrina. Ephesos Apollonia. Hyrkania.

814. Puteolanische Basis. Marmor. Neapel. (Phot. Sommer.)

gebigkeit nach einem furchtbaren Erdbeben auf dem Forum Julium errichteten eine Nachbildung vom Jahre 30 mit vierzehn Städten, stand in Puteoli und befindet sich jetzt im Neapler Museum (Fig. 816). Solche Kopien hauptstädtischer Denkmäler waren auch sonst in Provinzialstädten üblich.

Erheblicher waren die Leistungen der ersten drei Claudier nach zwei anderen Seiten. Die unter Augustus entstandenen Ansätze einer römisch-historischen Skulptur (S. 420 ff.) fanden eine erste Fortentwickelung. Die Schlachtdarstellungen und Waffenzusammenstellungen am Bogen von Orange (Fig. 783) verraten pergamenische Vorbilder in etwas provinzieller Nachahmung. Einen ganz anderen Stil weisen die Überbleibsel eines Bogens des Claudius

815. Von der claudischen Wasserleitung in der römischen Campagna.

auf, der ihm 52 im Marsfelde wegen der Besiegung Britanniens (43) errichtet ward. Die Soldaten mit ihren Feldzeichen sind hier derartig zusammengedrängt, daß die Köpfe in mehreren Reihen übereinander erscheinen: eine wenig glückliche Übersetzung der Ara Pacis ins Militärische. Die Weiterentwickelung dieser Kunst sollte erst später erfolgen.

816. Decke aus Neros Goldenem Hause. (Francisco de Hollanda.)

Von Tempeln gehört vielleicht schon der Zeit des Claudius der Tempel des Augustus und der Livia in Vienne an, eine verkleinerte und schlechter erhaltene Kopie der Maison carrée in Nimes (Fig. 779). Eine stärkere Seite der claudischen Baukunst waren Nutzbauten, wie Tiberius' Prätorianerlager bei Rom, ferner die Anlage des Hafens von Ostia und der Tunnel zur Ableitung des Fucinersees, beide von Claudius ausgeführt. Noch heute zeugen die langen 28,1 Bogenreihen der Wasserleitungen, die so wesentlich das Bild der römischen Campagna bestimmen (Fig. 815), von der Fürsorge der Kaiser für die Wasserversorgung der Hauptstadt: das mit 28,2 der claudischen Wasserleitung verbundene Stadttor (Porta Maggiore) setzt den Rustikastil der Bogen angemessen fort. Caligulas Plan die kaiserliche Residenz auf dem Palatin durch eine

Bogenbrücke mit dem kapitolinischen Sitze Juppiters zu verbinden blieb dagegen unausgeführt und deutete nur auf kommende Riesenpläne voraus.

Der Träger dieser Pläne war Nero (54—68). Im Jahre 64 zerstörte der neronische Brand fast das ganze republikanische Rom außer Forum und Kapitol, und außerdem einen Teil des Palatins. In dem Neubau nahm die erste Stelle Neros Goldenes Haus ein, das Wunderwerk der Architekten Severus und Celer, das mit seinen Anlagen und seinem Park 50 Hektar umfaßte. Reste des Palastes, die unter den Thermen Trajans erhalten sind und meistens fälschlich als Titusthermen bezeichnet werden, zeigen einen verhältnismäßig gehaltenen Charakter der malerischen Dekoration, sowohl in den umrahmten Bildern wie in der Ornamentik, aus der bekanntlich die Maler der Renaissance Anregungen für ihre „Grottesken“ entnommen haben. Die Tonnengewölbe der Gänge weisen eine angemessene ornamentale Einteilung mit passend eingefügten Bildern auf; reicher entwickelt sich der Stil in den leichtgewölbten Decken der Haupträume, wo Stuckreliefs und Gemälde vereinigt auftreten (Fig. 816) oder wo aufgehängte Teppiche die Farbenwirkung erhöhen (Fig. 817). Der Maler war auffälligerweise ein Römer, Fabullus; auch noch ein paar andere Maler dieser Spätzeit tragen römische Namen. Für die Bauten dieser Zeit war die Erfindung großer Fensterscheiben von Wichtigkeit, die namentlich in den immer großartiger werdenden Bäderanlagen bald Verwendung fanden. Nero hatte im Marsfelde große Thermen gebaut, die nun nach griechischer Sitte (S. 324) wieder mit Palästren verbunden wurden und für Männer und Frauen gemeinsame

817. Stück einer Decke aus Neros Goldenem Hause (Ponce.)

818. Wand vierten Stils aus der pompejanischen casa di Apolline. (Niccolini.)

Badeanlagen erhielten. Als ein Sinnbild des neronischen Cäsarenwahnsinns ragte in der Tiefe unterhalb der Velia die ungefähr 35 m hohe Erzstatue des Kaisers empor, von Zenodoros in mangelhafter Gußausführung hergestellt.

Zum Vergleiche mit dem Goldenen Hause bietet sich noch einmal Pompeji dar. Im Jahre 63 richtete hier ein Erdbeben große Verwüstungen an, die einen umfangreichen Wieder=

819. Mars und Venus. Aus der casa di Marte e Venere. (Phot. Sommer.)

820. Äneas' Verwundung. Aus der casa di Sirico. (Phot. Sommer.)

ausbau und rasch hergestellte Dekoration veranlaßten. Fortan bis zum Untergange der Stadt (79) übte der willkürliche aber effektvolle, in Farben und Formenspiel schwelgende letzte Dekorationsstil (S. 427 ff.) unbedingte Alleinherrschaft. Er wird zum treuen Ausdruck der aufgeregten und genußsüchtigen neronischen Zeit; er ist es, der uns Modernen zumeist vor Augen steht, wenn wir von pompejanischen Wänden sprechen (Fig. 818). Alles ist auf den Effekt berechnet; 100,1 sorgfältigere Malereien werden selten, die meisten sind flott, vielfach flüchtig gemalt. Nicht 99,8 mehr auf Einzelheiten kommt es an, sondern auf das Gesamtbild, das mit seinen vielfachen Gründen, zahllosen dünnen, oft goldenen Stützen, Perspektiven und Durchblicken den Eindruck eines unendlichen Raumes machen soll. Auch gemalte Vorhänge spielen hier wie im Goldenen Hause eine Rolle. Für die Fabrikarbeit (die sich auch in den mit der Schablone gemachten Stuckgliederungen zeigt) ist die häufige Benutzung derselben Vorlage in den Bildern bezeichnend. Im ganzen herrscht darin ein freier Ton, eine ungebundene spätalexandrinische Stimmung, eine große Vorliebe für 99,5. 6 nackte Gestalten und Liebesszenen (Fig. 819). Die 100,2—5 Vorbilder liefert noch immer die hellenistische Malerei; selten versucht ein römischer Gegenstand (Fig. 820 nach Vergils Äneis *12,* 398 ff.) einen matten Wetteifer damit, oder die Schilderung wirklichen Lebens führt zu plattem Realismus (Fig. 821). Indessen trotz aller 100,6 Mängel und Übertreibungen dieses letzten Stils bleibt doch die Gesamtwirkung der pompejanischen Wanddekoration bedeutend: sie steht in Übereinstimmung mit der umgebenden farbensatten Natur. Eine Rücksicht auf harmonische Farbenstimmung wird erst in der letzten Phase jenes prunksüchtigen Farbenrausches häufig vernachlässigt. Den Reiz eines pompejanischen Hauses dieser Zeit, eines der besseren und geschmackvolleren, stellt noch heute das möglichst in seinem alten Bestande belassene Haus der Vettier (Fig. 822) 100,1 mit seinem reichen Bilderschmuck vor Augen. 100,2.3

821. Bäckerladen. Aus der casa del panattiere. (Niccolini.)

Die Flavier (69—96). Die drei flavischen Kaiser treten in unserer Überlieferung hauptsächlich als große Bauherren auf. Die Verhältnisse selbst drängten sie dazu. Im Jahre 70 brannte der kapitolinische Tempel der sullanischen Zeit (S. 401) ab; zehn Jahre darauf verwüstete eine große Feuersbrunst, nicht viel geringer als die neronische, außer dem Kapitol das Marsfeld mit den Prachtbauten der augusteischen Zeit. So war das alte Rom völlig vernichtet. Was Nero begonnen, setzten die Flavier fort, und es entstand ein neues, nach regelmäßigem Plan angelegtes Rom mit breiten Straßen, durchlaufenden Hallen, reichen Wasseranlagen und prächtigen Gebäuden. Zunächst galt es das Goldene Haus, das mit seinen weiten Anlagen den Verkehr sperrte, zu beseitigen, was nur allmählich durchgeführt werden konnte. In der Tiefe zwischen Palatin, Cälius und Esquilin, die der neronische Palast als See benutzt hatte erhob sich Vespasians gewaltiger Bau, das für 40—50000 Zuschauer berechnete flavische Amphitheater (das sog. Kolosseum), 80 von Titus eingeweiht (Fig. 823). Was etwa hundert Jahre zuvor in Pompeji schüchtern begonnen worden war (S. 403), erhielt hier seine vollkommene Durchbildung. Das Amphitheater hatte die für solche Anlagen übliche Form einer Ellipse. 29,6 Die Anordnung der inneren Räume war sinnvoll für die Benutzung wie für die bequeme Zu- 29,7

822. Das Peristyl im Hause der Vettier in Pompeji.

823. Das flavische Amphitheater (Kolosseum) in Rom.

gänglichkeit aller Plätze eingerichtet. Achtzig Arkaden führten im untersten Stockwerk in die gewölbten Galerien, durch die man in zwei innere, konzentrisch laufende Gänge und zu den Treppenfluchten gelangte. Die oberste Sitzreihe wurde von einer Säulenhalle eingeschlossen. Das Gebäude ist dadurch besonders bemerkenswert, daß, während die beiden untersten Geschosse nur Tonnengewölbe kennen, in den höheren Teilen Kreuzgewölbe auftreten, von Ziegeln mit Gußwerk hergestellt. Es scheint somit, daß diese für die ganze weitere Entwickelung des Gewölbebaues überaus wichtige Neuerung, die die Last des Gewölbes von den Wänden auf einzelne Stützen überträgt und eine viel freiere Gestaltung der überwölbten Räume ermöglicht, gegen Ende der siebziger Jahre erfunden ward. In der Gliederung der äußeren Architektur erscheint dasselbe System wie am Theater des Marcellus (Fig. 761) festgehalten; die Halbsäulen 29,5 folgen in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung aufeinander, die Mauer des obersten Stockwerkes wird durch korinthische Pilaster belebt. — Auch ein neues Forum erbaute Vespasian, das Forum Pacis mit dem großen Friedenstempel, nach der Eroberung Jerusalems errichtet. Demselben Anlaß verdankte der Titusbogen auf der Höhe der Velia, dessen Reliefs wir 27,5 unten (S. 439) kennen lernen werden, seinen Ursprung. Titus selbst baute während seiner kurzen Regierung neben einem Teile des neronischen Palastes am Abhange des Esquilin seine Thermen, nur klein, aber die ersten in dieser Stadtgegend, zu denen eine große Treppe emporführte; hier fand das Kreuzgewölbe bereits ausgiebige Verwendung.

824. Flavischer Palast auf dem Palatin.

Am bedeutendsten durch seine Bauten war Domitian (81—96). Unter ihm ward der kapitolinische Tempel zum viertenmal aufgebaut, in der schlanken Form die wir durch Reliefs (Fig. 849) kennen lernen. Auf ihn geht sodann vorzugsweise der flavische Kaiserpalast auf dem Palatin, fortan das offizielle Palatium, zurück, als dessen Baumeister Rabirius genannt wird. Die Anordnung der Räume (Fig. 824) zeigt so wenig wie der augustische Palast (S. 409 f.) irgend eine Ähnlichkeit mit dem römischen Privathaus; alles ist nach griechischer Weise um ein Peristyl herum in einer Folge großartiger Säle angeordnet und mit Rücksicht auf den kaiserlichen Dienst und Hofhalt in großen Verhältnissen entworfen. Ein „korinthischer" Saal (S. 317), der unter Hadrian eingewölbt ward, beiderseits von einer Basilika mit Apsis und einem Larenheiligtum umgeben, beginnt als Empfangssaal die Reihe; dann folgt das große Peristyl mit Nebenräumen, zum Schluß der wiederum mit einer Apsis versehene Speisesaal, der nach Art eines „kyzikenischen" Saales (S. 317) beiderseits die Aussicht auf blumengeschmückte Räume eröffnete. Eine großartige Villa des Kaisers im Albanergebirge bei Castel Gandolfo folgte dem Vorbilde der neronischen Anlagen bei dessen Palaste. Unterhalb des Palatins erneuerte Domitian den neuerdings wieder aufgedeckten Kolossaltempel des Augustus mit zugehöriger Bibliothek; auf dem Quirinal erbaute er einen glänzenden Grabtempel für das flavische Geschlecht, der die altgewohnte Rundform (S. 378) bewahrte; auf dem Esquilin errichtete er zu Ehren des doppelten Sieges von 89 über Germanen und Daker einen schmuckvollen Brunnen, zu dem die fein durchgeführten „Trophäen des Marius" (jetzt an der Kapitolstreppe) gehörten; endlich begann er das erst von Nerva vollendete Durchgangs- oder Pallasforum zwischen dem Augustusforum und dem vespasianischen, von dessen Umfassungsmauer ein Rest mit vortretenden Säulen und gekröpftem Gebälk in den „Colonnacce" erhalten ist. Auch auf dem Marsfelde baute Domitian; er legte dort z. B. ein Stadium (Piazza Navona) und einen Minerventempel (S. Maria sopra Minerva) an.

825. Fries mit Opfergerät und Kranzgesims vom Vespasianstempel in Rom.

Vespasianstempel sind in Rom, in Brescia, in Pompeji erhalten. Das Gesims des ersten (Fig. 825), der 80 von Domitian erbaut ward, zeigt die für die flavische Baukunst bezeichnende Überladung mit zum Teil recht kleinlichen und stumpfen, den pompejanischen Stuckfriesen ähnlichen Ornamenten, die keinen leeren Platz dulden und dadurch die Betonung der Hauptglieder vernichten; ebenso ist es am Titusbogen, am Nervaforum und sonst. Die Überwucherung mit erstarrenden und zum Teil kleinlichen Ornamenten (z. B. die Vorliebe für gereihte aufrechte Rinnblätter) entspringt derselben Geschmacksrichtung wie die letzte Phase pompejanischer Ornamentik. Ein anderer Beleg dafür ist das Kompositkapitell (Fig. 894), das in öffentlichen Bauten zuerst an dem unter Domitian vollendeten Titusbogen auftritt; ein ionisches Diagonalkapitell wird auf ein korinthisches Akanthuskapitell gelegt, wobei zugunsten reicherer Wirkung völlig auf organischen Zusammenhang verzichtet wird. — Der breite, drei Cellen umfassende Vespasianstempel in Brescia hat eine vor der mittleren Cella weiter vorspringende Vorhalle, an deren Ecken Pfeiler mit Halbsäulen verbunden sind (vgl. Fig. 654). Bei dem Tempelchen in Pompeji, das sich mit sehr engem Raume begnügen mußte, fällt das Podium vorn bühnenartig ab und ist nur von hinten durch Treppen zugänglich, während bei dem römischen Tempel aus Raumnot die obersten Stufen zwischen die Säulen verlegt sind. Von der Wölbung machte die flavische Architektur im Amphitheater, in den

826. Grabcippus des L. Fundanius Velinus. Louvre.

29.1

29.3

827 a. Der Kaiser auf dem Triumphwagen. Relief vom Titusbogen.

827 b. Die Beute aus dem Tempel in Jerusalem. Relief vom Titusbogen.

Thermen, im Palatium ausgiebigen Gebrauch, der Kuppelbau scheint dagegen noch sparsam geübt zu sein. In Pompeji, wo Wölbung seit der Tuffzeit im Gebrauch ist, tritt eine Kuppel erst ganz zuletzt in den Zentralthermen auf; in den älteren Thermen (Fig. 608) hatte man sich über dem kleinen kalten Bade noch mit einem oben abgeschnittenen Kegel beholfen. Eine lebhafte und sich frei bewegende Bautätigkeit ist der flavischen Zeit eigen, aber daneben prunkendes Schwelgen in üppiger Ornamentik. Der gleiche Zug beherrscht auch die Grabcippen (Fig. 826), gelegentlich ins Übermaß gesteigert; zum Vergleiche bieten sich die einfachen Formen der augusteischen Zeit (Fig. 793) dar.

828. Büste des L. Cäcilius Jucundus, aus Pompeji. Bronze. Neapel.

Zur Zeit der Flavier werden uns die letzten Namen römischer Maler genannt, Cornelius Pinus und Attius Priscus, die bei Wiederherstellungsbauten Vespasians tätig waren; sonst galt diese Kunst für ausgestorben. Dafür ist malerischer Charakter, anknüpfend an die Anfänge in augusteischer Zeit, in die Skulptur übergegangen. Die berühmten Reliefbilder des Titusbogens, die die Krönung des triumphierenden Kaisers durch eine Viktoria (Fig. 827a) und die Einbringung der eroberten Trophäen Jerusalems, des Tisches für die Schaubrode und des siebenarmigen Leuchters, darstellen (Fig. 827b), bezeichnen gegenüber der Ara Pacis (S. 423 f.) und gar dem Claudiusbogen (S. 431 f.) einen bedeutenden Fortschritt zu malerischer und formenschöner Ausbildung des historischen Reliefs. In raschem Gange zieht die gedrängte Reihe der Träger an uns vorüber, gleichsam durch eine Luftschicht von dem flacheren Hintergrunde getrennt: es ist der täuschende Eindruck der Wirklichkeit. Die Reliefs sind um so wertvoller, als bildliche Denkmäler der Flavierkunst selten sind; ihrem Ausgange gehört der anmutige Fries vom Nervaforum (S. 436) an, der die weiblichen Arbeiten unter Anleitung und Schutz Minervas schildert.

82,5

Im Bildnis macht die flavische Zeit einen starken Schritt zu einem mit malerischen Mitteln arbeitenden Verismus. Er zeigt sich unverhüllt in einer Erzbüste des pompejanischen Bankiers L. Cäcilius Jucundus (Fig. 828), in edelster Form in der eindrucksvollen Statue einer Vestalin aus dem Atrium der Vesta, dem Musterbild einer römischen Äbtissin (Fig. 829). Berühmt war eine eherne Reiterstatue Domitians auf dem Forum. Nicht eben glücklich ist eine Neuerung in der Büstenform. Im Beginn der Kaiser-

82,1–3. 6. 7

829. Vestalin. Rom, Thermenmuseum.

zeit war an die Stelle der griechischen Herme ein abgeschrägtes Bruststück getreten, um die Büste auf einen leichteren Fuß stellen zu können; indem jetzt auch die Schultern hinzugezogen wurden, erhielt die Büste den Eindruck eines abgeschnittenen Körperteiles. Es war ein mißlicher Weg, auf dem man in trajanischer Zeit bis unter die Achsel hinabging, in der Folgezeit auch noch den Oberarm einbegriff: so ward aus der Büste ein gedrittelter oder halbierter Körper. Dem entsprach eine immer stofflicher werdende Behandlung des mit der Büste etwa verbundenen Gewandstücks.

Trajan (98—117). Die Kunst unter Trajan bezeichnet vielleicht mehr noch als die augusteische einen Gipfel. Die Architektur zieht sozusagen die Summe aus allem Bisherigen, die Skulptur erreicht den Höhepunkt einer unter griechischer Pflege aus römischem Boden erwachsenen nationalen Kunst, und beide Künste gehen eine so enge Verbindung miteinander ein, wie es bisher noch kaum der Fall gewesen war. 83,1

830. Trajans Donaubrücke mit Uferkastellen. Relief von der Trajanssäule. (Cichorius.)

Zunächst finden wir Trajan durch seine Dakerkriege zu großen Ingenieurwerken veranlaßt. Im Jahre 100 legte er in dem Engpaß (Kasan) der Donau oberhalb Orsova die Kunststraße an, teils in den Felsen eingeschnitten, teils balkonartig vorgebaut, deren Spuren noch heute unser Staunen erregen. In Verbindung damit entstand in den nächsten Jahren am Eisernen Tor die große Donaubrücke, ein Werk Apollodors (Fig. 830). Zwanzig mächtige Steinpfeiler trugen den hölzernen Oberbau der 1070 m langen Brücke, während die 105 von Lacer erbaute Brücke bei Alcantara das Tajobett mit gewaltigen steinernen Bögen überspannt. Auf der letzteren Brücke erhebt sich in der Mitte ein schmuckloser Bogen; ein ähnlicher, 115 errichtet, ebenfalls ohne Reliefs, aber durch schlanke Verhältnisse ausgezeichnet, schmückt noch heute den Molo des Hafens von Ancona. Zu Trajans dakischen Monumenten gehört auch das 109 dem Mars Ultor errichtete große Tropäum in der Dobrudscha (Adamklissi), ein Rundbau, der mehr an die Grabmäler augusteischer Zeit (Fig. 784) als an Augusts Siegesdenkmal bei Monaco (S. 416) erinnert. Der reiche Reliefschmuck dieses Monuments, von soldatischen

Steinmetzen in ziemlich barbarischer Weise ausgeführt, macht doch schon die Richtung trajanischer Kunst auf Mitwirken des Bildschmuckes anschaulich.

Trajans bedeutendste Bauten schmückten die Hauptstadt. Hier stand ihm der Erbauer der Donaubrücke zur Seite, der geniale Apollodoros von Damaskos, in dem sich griechischer Schönheitssinn mit orientalischer Phantasie verband. Die von ihm erbauten Trajansthermen, 280×210 m groß, die zum Teil auf den Trümmern des Goldenen Hauses erbaut wurden, gaben das erste Beispiel jener planvollen Bäderanlage innerhalb einer weiten Palästra, die wir bald (S. 455) genau erkennen lernen werden. Aber das Meisterwerk Apollodors war das vielbewunderte Trajansforum (Fig. 831), um dessen willen ein das Kapitol mit dem Quirinal verbindender Sattel von fast 40 m Höhe abgetragen ward. Die Anlage übertrifft weit alle bisherigen Kaiserfora, die den Typus eines hallenumgebenen Tempelhofes beibehalten hatten; es scheint, als ob ägyptische Tempelanlagen (vgl. Fig. 72) Apollodor vorgeschwebt hätten. Auch hier macht ein von Hallen und halbrunden zweistöckigen Anbauten umgebener Hof, 126 m im Quadrat, den Beginn; er stellt das eigentliche Forum dar, mit einem sechssäuligen Ehrenbogen (117 errichtet) als Eingangstor vom Augustusforum her anstatt des Pylon; in der Mitte stand das Reiterbild des Kaisers. Dann folgte quergelegt wie der ägyptische Säulensaal die fünfschiffige Basilica Ulpia, der größte und prächtigste Bau dieser Art, wiederum jederseits mit großer apsidenartiger Erweiterung; zum Schluß, dem Allerheiligsten des ägyptischen Tempels entsprechend, die wahrscheinlich von Bibliotheksgebäuden eingefaßte Trajanssäule (113 errichtet), deren mit Waffenaufschüttungen geschmückte Basis (vgl. S. 361) die Asche des Kaisers umschloß. Den Tempel Trajans mit seinem Säulenhofe fügte erst Hadrian auf beengtem Raume hinzu.

83,4

831. Grundriß des Trajansforums.

832. Friesstück vom Trajansforum. Lateran.

833. Trajan opfert dem Hercules. Konstantinsbogen

Der Großartigkeit des Bauganzen entsprach die Durchführung. Mannigfaltiges und zum Teil kostbares Material war nicht gespart. Die Bauten verlieren, sicherlich unter Apollodoros' Einfluß, jene kleinliche und überladene Ornamentik der flavischen Architektur (S. 437); die vielen Übergangsglieder schwinden, Ruhe und Klarheit treten an die Stelle, ein größerer, freierer Zug herrscht in der Profilierung, besonders des Geison. Noch viel bedeutender ist aber die enge Verbindung reichsten Skulpturschmuckes mit der Architektur, wie die römische Kunst sie seit der Ara Pacis Augusts nicht erblickt hatte. Vom Trajansforum stammen prachtvolle ornamentale Friese, in denen reiches Rankenwerk sich mit Figürlichem verbindet (Fig 832). Ebendaher stammt die jetzt noch 15 m lange, mit den Kunstmitteln des Titusbogens wirkende, aber viel realistischere Dakerschlacht, die in vier Platten zerlegt am Konstantinsbogen Platz gefunden hat; ebenso die dort eingelassenen vornehm schönen acht Rundreliefs mit friedlicheren Begebenheiten aus dem Leben des Kaisers (Fig. 833); endlich die Statuen gefangener Daker, die vor der Attika aufgestellt sind (Fig. 859). Hier und in ähnlichen Bildern zeigt sich das Geschick der Römer die Vertreter fremder Stämme lebenswahr zu schildern. Diese Barbaren erscheinen kaum minder charakteristisch als die Galater der pergamenischen Schule, nur sind es

83,2

834. Dakerhäuptling vom Trajansforum. Vatikan. (Bruckmann.)

835. Barbarenkopf (Suebe?) vom Trajansforum. Brit. Museum.

836. Dakerschlacht bei Tapä. Relief von der Trajanssäule. (Cichorius.)

mehr nationale Typen als Einzelindividuen (Fig. 834). Gelegentlich tritt uns freilich auch ein solches entgegen (Fig. 835). Eine Erinnerung an Trajans Partherkrieg und Einnahme von Ktesiphon (115) scheinen die beiden dekorativ gearbeiteten Flußgötter vom Kapitolsplatz darzustellen, der Nil und der Tigris (später zum Tiberis umgestaltet); ihr ursprünglicher Platz wird vermutlich an einem Monumentalbrunnen (Nymphäum) auf dem Esquilin gewesen sein. 83,3 84,6

In neuer Weise zeigt sich die historische Reliefkunst in dem langen Reliefbande von parischem Marmor, das die Trajanssäule (113) von unten bis oben spiralförmig umzieht. Hier gewannen gewissermaßen die früheren Triumphalgemälde (S. 395) eine dauerhaftere Gestalt. Die Schilderung unmittelbar gegenwärtiger Ereignisse forderte eine größere Breite, ein genaueres Eingehen auf das Einzelne, einen reicheren Hintergrund, eine größere Zahl und andere Anordnung der handelnden Personen; sie setzte sich in fortlaufende Erzählung um. So verknüpfte sich das historische Relief mit realistischer Darstellung. Deutlicher als anderswo tritt in der Trajanssäule die Entfesselung des Stiles von den alten plastischen Schranken, die Häufung der Gruppen, die malerische Komposition dem Auge entgegen (Fig. 836, vgl. Fig. 831). Hier wird in sorgfältig ausgeführtem flachen, einst bemalten Relief der ganze Verlauf der beiden dakischen Feldzüge bis ins einzelne genau, nicht selten mit dramatischer Gewalt und poetischer Empfindung vor unseren Augen aufgerollt, so z. B. in der packenden Schlußszene, wo Decebalus im Walde umstellt und zum Selbstmord getrieben wird und wo dann Luna auf die weitere Verfolgung herabscheint: man glaubt die plastische Übertragung eines Gemäldes vor sich zu haben. Oft fühlt man sich mehr an den Griechen Apollodoros als an römische Kunst erinnert. Es scheint, daß die pergamenische Kunst hier wie an ungefähr gleichzeitigen Sarkophagen (Fig. 862) nachgewirkt hat, auch darin, daß die Darstellung auch gegen die Feinde und ihre Erfolge gerecht bleibt. Die Wirkung wird freilich dadurch verringert, daß die Reliefbilder in ihrer dreiundzwanzigfachen Umschlingung der Riesensäule sich schwer verfolgen lassen, also doch nur als Dekoration verwendet erscheinen. Einfacher zeigt sich dieser Stil in den Reliefs der Marmorschranken, die einst die Rednerbühne auf dem Forum schmückten; Stiftungen und Maßnahmen Trajans werden hier, indem die leicht angedeuteten Örtlichkeiten des Forums den Hintergrund bilden, lebendig geschildert. Daß des Reliefschmuckes aber auch zu viel werden konnte, zeigt der 114 errichtete Trajansbogen in Benevent. So sinnig ausgewählt und tüchtig ausgeführt auch die 26 Reliefs, darunter 14 große, mit ihren gedrängten Gruppen sind, so scheinen sie doch den Bau selbst, der nach dem Typus des Titusbogens (vgl. Fig. 782) ausgeführt ist, zu erdrücken. Die gleiche 84,1. 2 27,5

837. Grabtempel. Relief vom Grabe der Haterier bei Centocelle. Lateran.

Überfülle herrscht in dem **Grabmal der Haterier** vor Porta Maggiore. Straßenansichten mit ihren einzelnen Bauten, die Ausstellung der Leiche auf dem Paradebette, der Bau des zweistöckigen tempelförmigen und mit Skulpturen überladenen Grabmals, dessen Inneres oben über dem Dache gezeigt wird (Fig. 835), das alles war in Reliefs geschildert. Dazu kamen Büsten von Göttern und Menschen in der gleichen lebensvollen Behandlung, die überhaupt den
83,3 Bildnissen der flavisch-trajanischen Zeit eigentümlich ist (S. 439): endlich Ornamentstreifen, die uns Ranken, Zweige, Blumen in einem illusionistischen, nur auf den malerischen Eindruck abzielenden Stile schildern. In duftigster Weise tritt uns diese auf malerisch täuschende Wirkung gerichtete Kunst in dem großen Relief entgegen, das Roms Adler im Siegeskranze darstellt (Fig. 838).

838. Römischer Adler. Marmorrelief in der Vorhalle der Kirche Santi Apostoli in Rom. (Wickhoff.)

---

6. Von Hadrian bis Konstantin (117—330).

Von Augustus bis Trajan zeigt die römische Kunst ein allmähliches Aufwärtssteigen, das unter dem letzteren Kaiser, bei noch einmal kräftig erneuter Einwirkung des Griechentums, zu einer vollendeten Harmonie der beiden allein noch in Betracht kommenden Künste führt; die Malerei war ja längst aus der Reihe der selbständigen Künste geschieden. Das ändert sich mit **Hadrian**. Während die Architektur noch einen neuen gewaltigen Aufschwung nimmt, verkommt die Skulptur teils in akademischer Trockenheit, teils in römischer Nüchternheit. Der erste Anlaß dazu lag in dem zwiespältigen Wesen des dilettantischen, eklektischen Kaisers; andere Umstände, die allgemeine Ermattung der Zeit, die zersetzenden Einflüsse die namentlich vom Osten kamen, beförderten den raschen Verfall.

84,5 **Hadrian** (117—138). Hadrians Glanzleistungen liegen auf dem Gebiete der **Architektur**. Noch ehe er den Thron bestiegen, hatte er das Werk begonnen, an das sich sein höchster Ruhm knüpfen sollte. Im Jahre 110 war das **Pantheon Agrippas** (S. 410) infolge eines Ge-
30,3 witters niedergebrannt; es ward in den Jahren 115—126 von Hadrian zusammen mit den
30,5 benachbarten Thermen Agrippas in prächtigster Weise erneuert (Fig. 839). Hatte bisher der Kuppelbau in Rom nur eine recht bescheidene Rolle gespielt (S. 439), so tritt er hier mit einer in technischer wie in künstlerischer Beziehung gleich vollendeten Musterleistung auf: zum erstenmal in der Welt, so weit unsere Kunde reicht, ward ein großer Raum mit einer frei-

schwebenden Kuppel von solcher Weite überwölbt. Das hadrianische Pantheon ist als Innenbau (außen war es von Gebäuden dicht umlagert) die höchste Leistung römischer Kunst, die noch der Phantasie der Renaissancearchitekten als Ideal vorschwebte. Der mächtige Eindruck des Baues beruht vorzugsweise auf den Verhältnissen und der Beleuchtung. Die Höhe der halbkugelförmigen Kuppel über dem Boden ist ungefähr gleich dem Durchmesser des Rundbaues, auf dem sie unmittelbar ruht (rund 43 m). Sieben Nischen, im Grundriß abwechselnd halbrund und viereckig, gliedern die 6 m dicke Mauer. Ein Gebälk, das sich um den ganzen inneren Raum zieht, teilte ursprünglich die sechs seitlichen Nischen in eine untere und eine obere Hälfte (Fig. 840). Während es von je zwei Säulen von numidischem und phrygischem

839. Grundriß des Pantheon. (Durm.)

840. Durchschnitt des Pantheon, wiederhergestellt. (Nach Adler und Dell.)

Marmor (Giallo und Pavonazzetto) getragen wird, war der Kreisbogen darüber durch zwei Pfeiler (nicht Karyatiden) geteilt (eine unschöne, aber fortan sehr beliebte Anordnung) und vermutlich mit marmornem Gitterwerk geschlossen. Die Kuppelwölbung ist mit tiefen, perspektivisch gebildeten Kassetten (eigentlich dem Ornament einer geraden Balkendecke, das aber längst auf Tonnengewölbe übertragen war, Fig. 827) geschmückt, wodurch zugleich die Masse der Wölbung gemindert wird. Das wunderbar einheitliche Licht strömt ausschließlich aus der 9 m weiten oberen Öffnung herein. Bunter Marmor erhöht die Pracht des Inneren. Die acht Wandflächen zwischen den Hauptnischen wurden tabernakelartig mit Säulen von numidischem Marmor oder von Porphyr, mit teils geradlinigen teils gerundeten Giebeln (vgl. S. 412), geschmückt: es ist das alexandrinische, uns aus Pompeji (S. 412) bekannte Motiv. Der Rotunde ist eine tiefe Vorhalle von 16 glatten Granitsäulen mit steilem Giebel vorgelegt, ein etwas verkürztes Überbleibsel des ursprünglichen Baues des Agrippa; bekanntlich ist ein Teil der ehernen Gebälkverkleidung dieser Vorhalle barberinischer Barbarei zum Opfer gefallen und in unbrauchbare Kanonen umgegossen worden. Der antike Kuppelbau, dessen Wurzeln vermutlich im Orient zu suchen sind (S. 316), hat im hadrianischen Pantheon seine reichste und reinste Wirkung erzielt. Gern gibt man sich der Vermutung hin, darin eine Schöpfung des orientalischen Griechen Apollodoros von Damaskos zu erblicken, dessen Wirksamkeit sich nachweislich bis in Hadrians Regierung erstreckte.

Das Pantheon ist nur ein Glied aus einer langen Reihe von Erneuerungsbauten, die Hadrian, ohne sich selbst dabei zu nennen, ausführte. Vermutlich ist auch eine Erneuerung des von Tiberius wiederhergestellten Castortempels hadrianisch, dessen erhaltene drei Säulen (Fig. 841) ein schönes Wahrzeichen des Forums bilden. Der Tempel, auf hohem unterkellerten

841. Säulen vom Castortempel. Rom.

842. Kapitell vom Castortempel. (Ancelet.)

Podium emporragend, erhielt jetzt nicht bloß einen als Rednerbühne dienenden Vorbau, entsprechend den Rostra des Cäsartempels (S. 410) und dem Vorbau des Tempels in Assisi (S. 413), sondern die künstlichere und ornamentreichere Gestaltung des Kapitells (Fig. 842) läßt darauf schließen, daß auch die Säulen, trotz der einfachen Form des Gebälkes, dem Neubau angehören dürften.

Während Hadrian bei dem Tempel Trajans, mit dem er dessen Forum abschloß (Fig. 833), die herkömmliche Form beibehielt, brachte er etwas Neues in dem von ihm selbst entworfenen, von Apollodor scharf kritisierten, wahrscheinlich 128 eingeweihten Doppeltempel der Venus und Roma, dem ersten zehnsäuligen Tempel Roms. Die den Griechen so geläufigen Tempel mit ringsumlaufender Säulenhalle (Peripteroi) waren in Rom recht selten, dreischiffige Cellen unerhört. Jene Peripterosform wählte Hadrian, und zur Bedeckung der weiten Innenräume benutzte er die Wölbung, indem wiederum wie beim Pantheon das Gewölbe die Hälfte der Höhe einnahm. Auch hier fand das Gewölbe seine Ergänzung in großen halbrunden Nischen. Unter einem Dache barg der mit vergoldetem Erz gedeckte Tempel zwei mit solchen Apsiden aneinander stoßende, mit schweren kassettierten Tonnengewölben überdeckte Cellen (Fig. 843) und war in der prunkvollen Weise dieser Zeit verziert, die starken Wände wiederum durch ab-

30,8

29,1.2

843. Tempel der Venus und Roma. Teil des Durchschnittes. (Knapp.)

wechselnd eckige und gerundete Nischen mit entsprechend verschiedenen Giebeln belebt. Auch Pronaos und Opisthodom waren gewölbt. Ein gewölbtes Innere ging hier also eine Scheinehe mit dem Äußeren eines griechischen Tempels ein, dessen horizontales Gebälk ohne alle Beziehung zu dem Innern stand. Immerhin war die Wirkung bedeutend. Es ist möglich, daß Hadrian die Anregung zu seiner Schöpfung außer vom Pantheon aus dem Osten, wo wir ähnliche Bauten finden werden (S. 473), empfangen hat. Denn wie stark der vielgereiste Kaiser sich durch griechische, orientalische, ägyptische Bauten anregen ließ, das bezeugt auf das Eindringlichste seine berühmte Villa unterhalb Tivoli, die seit 123 allmählich heranwuchs und sich mit Bauten aller Stilarten anfüllte. Auch hier beschäftigte die Baumeister unter anderem das Problem der Wölbung. Nicht bloß Tonnengewölbe mit Stichkappen treten hier auf, sondern in dem Hauptsaale des Palastes wurde beispielsweise eine Kuppel von $17\frac{1}{2}$ m Durchmesser über einem Unterbau von künstlich geschweiftem Grundriß durch ein schwieriges System von Strebepfeilern und Entlastungsbögen in der Schwebe gehalten.

Am Ende seiner Regierung (136) erbaute Hadrian den Pons Aelius (die Engelsbrücke); er führte 39,2 zu seinem Mausoleum, das bestimmt war das augustische Kaisergrab und den flavischen Grabtempel (S. 415. 436) zu ergänzen. Es behielt im wesentlichen den alten Typus des Rundbaues (Fig. 786) bei, gestaltete ihn aber architektonisch und durch reichen Skulpturenschmuck neu aus (Fig. 844).

844. Das Mausoleum Hadrians („Engelsburg"), wiederhergestellt. (Hülsen.)

Den Kern aller dieser hadrianischen Bauten bildeten Ziegel und ein aus Bruchsteinen und Mörtel gemengtes Gußwerk (S. 401). Die gebrannten Ziegel wurden aber auch zu Rohbauten verwendet, indem teils verschiedene Färbung (gelb und rot) teils künstliche Formung der Ziegel dem einfachen Bau ein reicheres Aussehen gaben. Das bekannteste Beispiel ist ein zweistöckiges Grab unweit des Grabes der Cäcilia Metella (sog. Deus Rediculus).

Hadrians Bautätigkeit war nicht auf die Hauptstadt und ihre Umgebung beschränkt. Seine weiten Reisen ließen ihn vieler Orten seine Baulust betätigen. In Athen vollendete er 129 endlich das von den Peisistratiden begonnene, von Antiochos Epiphanes wieder aufgenommene, von Sulla geplünderte Olympieion (Fig. 576. S. 153. 311. 401), das er zum Mittelpunkte seiner Neustadt („Hadriansstadt") machte. Die Verbindung zwischen Alt- und Neuathen bildete das zweistöckige Hadrianstor, dessen Obergeschoß nur eine kulissenartige Scheinarchitektur dar- 28,4 stellt (Fig. 845). Vortretende Säulen mit gekröpftem Gebälk, wie am Pallasforum (S. 436) und neben der Hauptnische des Pantheon (Fig. 842), beleben die Fassade des Bogens ebenso wie die Umfassungswand der sog. Stoa Hadrians in Athen; am stärksten springen sie in dem schönen hadrianischen Stadttore von Attaleia (Adalia, Fig. 846) vor. Diese bereits hellenistische Form (S. 311) ist überhaupt in der römischen Baukunst der Kaiserzeit sehr beliebt: sie bildete

845. Hadrianstor in Athen. (P. Gräf.)

846. Stadttor in Adalia. (Niemann.)

847. Hadrian weiht den Tempel der Venus und Roma ein. Thermenmuseum und Lateran.

848. Antinoosrelief. Villa Albani.

849. Marcaurel opfert vor dem kapitolinischen Tempel. Konservatorenpalast.

850. Leichenparade, linke Hälfte. Relief von der Basis der Antoninssäule. Vatikan, Giardino della Pigna.

einen einfachen Ersatz für vollständige Säulenhallen. Von Hadrians sonstigen Bauten mögen das Trajaneum in Pergamon (Fig. 613) und der Juppitertempel in Jerusalem, der an die Stelle des Jehovatempels trat, genannt sein, dazu die vielen Neubauten oder Umbauten von Städten, die auf seinen eigenen Namen oder den seines Lieblings Antinoos getauft wurden.

Sehr verschieden erscheint das Bild, wenn wir Hadrians Verhältnis zur Skulptur betrachten. Vier erhaltene große Reliefs bieten sich als Fortsetzung trajanischer Kunst dar, zumeist das Bruchstück eines großen Frieses, das sich auf die Einweihung des Tempels der Venus und Roma (128) bezieht (Fig. 847). Hier wandelt die Skulptur noch völlig auf trajanischen Bahnen. Anders steht es mit zwei jüngeren Reliefs vom ehemaligen „Arco di Portogallo", jetzt im kapitolinischen Konservatorenpalast (Apotheose einer Kaiserin, vermutlich Hadrians Gemahlin Sabina, gest. 136, und Hadrian auf einer Rednerbühne). Ihr Stil ist merklich abweichend. Die Flügelgestalt der Ewigkeit, die die Kaiserin zum Himmel emporträgt, ist sehr steif; man vergleiche sie nur mit der Aurora auf dem Panzer des Augustus (Fig. 804). Namentlich zeigt sich in einigen Figuren jene kühle, glatte Formenbehandlung, die den zahllosen Bildern von Hadrians inzwischen (130) einem rätselhaften Tode erlegenen Liebling Antinoos eigen sind. Die düsteren und sinnlichen Züge des jungen Bithyniers, die am sprechendsten in einem Prunkrelief aus Hadrians Villa erscheinen (Fig. 848), sein lockiges Haar, starker Nacken, breite Brust, alle diese Eigentümlichkeiten kehren nicht bloß in den zahllosen Bildnissen und den vielgestalten Vergötterungen, in denen der Kaiser Antinoos' Andenken festhielt, überall wieder, sondern haben geradezu wie ein neuer Kanon auf die nackten Gestalten der hadrianischen Kunst gewirkt und mit ihrer leeren Glätte verderblichen Einfluß geübt. Daneben gingen auch sehr elegante Schöpfungen, namentlich raffinierte Gewandstatuen, her. Aber im ganzen hat Hadrian, so groß auch seine Bedeutung für die Architektur ist, auf die Skulptur höchst ungünstig eingewirkt. Statt eines konsequenten Fortschreitens auf dem von Trajan beschrittenen Wege realistischer Kunst begünstigte der kunstdilettierende Kaiser eine akademische Eleganz der Ausführung und einen wirren Eklektizismus, dem jede Stilweise recht war. Ägyptische, klassische, hellenistische Bauten und Bildwerke fanden sich in der großen Tiburtiner Villa des weitgereisten Kaisers zusammen, eben durch ihr buntes Gemenge den Untergang selbstschöpferischer Kunst bekundend. Wenn hier noch archaische und archaistische Skulpturen fehlen, so finden sie sich dafür in anderen hadrianischen Beispielen, wie den sog. choregischen Reliefs, in denen Apollon von Nike eine Spende erhält und das hadrianische Olympieion Athens im Hintergrund erscheint. Dies stilistische Durcheinander mußte desto verderblicher wirken, je mehr, wie die gleichzeitige Literatur zeigt, inhaltsleere Formenlust und eklektische Stilmischung der gesamten Zeitrichtung entsprachen. Daß mit äußerer Eleganz eine innere Verrohung Hand in Hand gehen kann, zeigt die Ausführung der Panzer an Panzerstatuen, wenn man sie mit denen der früheren Kaiserzeit (Fig. 801) vergleicht. Auch die jetzt aufkommenden „Oberarmbüsten" (S. 440) sind keine glückliche Neuerung. Mehr äußerlich ist die fortan plastische Wiedergabe des Auges an Marmorstatuen, wo bisher bloß malerische Angabe üblich gewesen war; noch äußerlicher die durch Hadrian nach 400 Jahren wieder eingeführte Mode des Barttragens.

84,4

Von Antoninus Pius bis Septimius Severus (138—211). Die Skulptur dieser Periode kann sich in der Tat von dem Schlage, den Hadrians Eklektizismus ihr versetzt hat, nicht erholen. Die historischen Reliefs aus der Zeit Marcaurels, acht oblonge Reliefs am Konstantinsbogen und drei im Konservatorenpalast (Fig. 849), schwanken zwischen hadrianischer Glätte und immer dürftiger, trockener werdendem Realismus, bis dieser völlig die Oberhand gewinnt. Die illusionistische Kunst der Zeit des Titus und Trajan ist ganz geschwunden und hat prosaischer Deutlichkeit Platz gemacht. Beide Richtungen stehen nebeneinander an der Basis

85,4

851. Apotheose Antonins und Faustinas. Vorderseite der Basis der Antoninssäule.
Vatikan, Giardino della Pigna

der von Marcaurel dem Antoninus Pius nach 161 gesetzten Ehrensäule im vatikanischen Giardino della Pigna. Die Apotheose Antonins und Faustinas (Fig. 851) arbeitet mit hadrianischen Motiven und Kunstmitteln, die zweimal wiederholte Leichenparade (Fig. 850) leistet das Äußerste an poesielosem Realismus. Auch an der Marcussäule (um 190) ist das Vorbild der Trajanssäule aller Poesie entkleidet, und bloß eine trockene Chronik der Kriege an der Donau mit einseitiger Betonung römischer Erfolge, in plumpem Relief formelhaft erzählt, ist zurückgeblieben (Fig. 852); nur die verschiedenen Barbarentypen bewähren die alte Beobachtungsgabe. Noch ärger erstarrt sind die breiten Schilderungen des Partherkrieges am Bogen des afrikanischen Kaisers Septimius Severus (203). Nach dem Vorgange des Trajansbogens in Benevent, aber ohne dessen architektonische Gliederung, bedecken sie den ganzen Raum oberhalb der Seitentore in einem einzigen schlecht angeordneten Gesamtbilde;

85,5

31,1

852. Das sog. Regenwunder von der Marcussäule. Rom.

ebenso füllt die Inschrift die ganze schwere Attika. Ähnliche Geschmacklosigkeiten kehren in Verbindung mit überladener Ornamentik an der von den Geldwechslern und Ochsenhändlern demselben Kaiser 204 gesetzten Ehrenpforte im Velabrum wieder.

Der gleiche Geist einer gewissen Trockenheit herrscht auch in der ehernen Reiterstatue 85,7 Marc Aurels (Fig. 853), jedoch ist sie durch edlen Ernst und vornehme Ruhe eines großen Eindruckes sicher; daher sie, seit Michelangelo auf dem Kapitolsplatz aufgestellt, der neueren 85,1 Kunst ein mächtiges Vorbild geworden ist. Immer ist es das Bildnis, das der römischen 86,1 Plastik am besten gelingt. Eine prunkende Commodusbüste schildert treffend mit geleckter Eleganz die Eitelkeit des neuen Hercules. Daneben zeigen sich nur spärliche Ansätze römischer Idealschöpfungen. Die römischen Götter gaben freilich auch geringen Anhalt zu künstlerischer Ausbildung und hatten zumeist einen ländlichen, niedrigen Charakter (Laren, Silvanus, Faunus); Antoninus Pius' Auffrischung eines altionischen Typus in seiner heimischen Juno von Lanuvium mit Ziegenfell, Schnabelschuhen und Speer ist so fremdartig und geschmacklos, wie der gesuchte Archaismus eines Fronto und der sonstigen damaligen Literatur.

853. Eherne Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius.

Nicht allzuviel hören wir von der Bautätigkeit der Antonine in Rom. Der Tempel der Faustina am Forum (141) hat glatte Säulen von Cipollino und einen ärmlichen steifen Fries. Vermutlich ist von dem von Antoninus Pius um 145 geweihten Tempel Hadrians ein Rest an der Piazza di Pietra erhalten. Es war ein im Innern gewölbter Peripteros nach dem Vorbilde von Hadrians Venustempel, aber nur achtsäulig und auf hohem Podium, von derberem

Stil der Architektur: hier tritt zuerst in Rom der rundlich gebauchte Fries auf. Einen besonderen Schmuck verliehen dem Tempel Reliefbilder der römischen Provinzen, gefällige aber nicht eben bedeutende Gestalten. Sonst waren die Antonine bald durch Hafenbauten in Ostia, Tarracina, Puteoli, bald durch Unterstützungen zum Wiederaufbau durch Erdbeben zerstörter Städte (Smyrna, Kos, Rhodos) in Anspruch genommen. In Griechenland fanden sich baulustige Gönner. Ein Senator Antoninus huldigte dem epidaurischen Asklepios (S. 256 f.) durch zahlreiche Bauten, namentlich aber erwarb sich der reiche Herodes Atticus großen Ruhm durch seine Bauwerke; das Odeion, das er zu Ehren seiner verstorbenen Gattin Regilla um 160 in Athen erbaute (Fig. 388 n. 52), und die große etwas protzenhafte Brunnenanlage, mit der Regilla die olympische Altis bedachte (Fig. 352, E. 353), legen noch heute davon Zeugnis ab. In Rom selbst erwies sich Septimius Severus (193—211) wieder als eifrigen Bauherrn. Außer zahlreichen Wiederherstellungen älterer Gebäude errichtete er das erst von Sixtus V. zerstörte Septizonium, eine überaus großartige Brunnenfassade nach dem Muster kleinasiatischer Nymphäen (Fig. 881), in drei allzu gleichförmigen Säulenstockwerken sich aufbauend, die drei große halbkreisförmige Nischen oder Exedren einfaßten. Dieser bloß dekorative Frontbau diente als Abschluß der appischen Straße und zugleich als Eingang zum großen Palaste des Severus, der sich auf kolossalen Unterbauten an der Südecke des Palatin erhob. 31,2

854. Dekoration in Malerei und Stuck in einer Grabkammer an der Via Latina.

Die geringen Reste antiker Malerei aus dieser Zeit, vorzugsweise in Gräbern erhalten (z. B. dem Nasoniergrabe), vergegenwärtigen ebenso wie die Skulpturen den Prozeß des Eintrocknens, bis zum Verflüchtigen zu farbigen Linearzeichnungen, wie in den gleichzeitigen Katakomben. Diese Malereien waren wiederum vielfach mit Stuckarbeit verbunden, die auch im malerischen Dekorationsstil neben und in engster Verbindung mit der Wandmalerei eine große Rolle spielt (Fig. 814). Beide Techniken vereint oder auch die Malerei allein mit ihrer 25,2.3

Gliederung in Medaillons und feinen linearen Verbindungsgliedern ergeben eine mustergültige Deckendekoration, die durch die künstlicheren Gewölbe, namentlich durch die vielfach in den Ecken aufsteigenden sphärischen Dreiecke, zu neuen Lösungen der Feldereinteilung geführt ward. Hält man den bald aus Stuck und Malerei kombinierten, bald bloß in Stuck gebildeten Gewölbeschmuck in einigen Grabkammern an der Via Latina (Fig. 854) mit dem Dekorationssystem der raphaelischen Zeit zusammen, so tritt die Abhängigkeit der Renaissance von der römischen Kunst deutlich zutage: ein Zeugnis, wie die antike Dekoration noch in ihrer letzten Phase Keimkraft genug besaß um nach mehr als tausend Jahren ein empfängliches und hochbegabtes Künstlergeschlecht zu befruchten.

Das dritte Jahrhundert (211—330). In dem unruhigen, zerrissenen Jahrhundert, das mit Caracalla beginnt, steht die Baukunst wieder ganz voran. Caracalla selbst erbaute auf dem hohen Rande des quirinalischen Hügels (Giardino Colonna) den durch eine große Treppenanlage zugänglichen Sarapistempel, dessen eine überaus ornamentreiche Giebelecke das ganze Mittelalter hindurch als frontispizio di Nerone auf die Stadt herabschaute. Am deutlichsten zeigt sich aber die Großartigkeit der Bauten dieser Spätzeit in den Thermenanlagen,

855. Thermen des Caracalla zu Rom. Grundriß.
AA Offene Säulenhöfe, Palästren. B Gewölbter Hauptsaal (Fig. 856). C Flachgewölbtes Badebassin.
D Kuppelsaal mit heißem Bade, zwischen diesem und dem Mittelsaale B das lauwarme Bad.

für die Apollodors Trajansthermen (S. 441) das Muster gegeben hatten: eine Verbindung von Bädern mit Räumen für Leibesübungen in wohlberechneter und klarer Abfolge, das Hauptgebäude, dessen Anlage durch zwei sich rechtwinklig schneidende Achsen geregelt wird, von einem weiten Platze nach Art eines Forums umgeben. So entstanden im Laufe eines Jahrhunderts in verschiedenen Stadtteilen die vier großartigen Thermen Caracallas, Alexanders (an Stelle der neronischen), Diocletians und Konstantins, lauter marmorbekleidete Ziegelbauten, im Innern mit Gußwerk ausgefüllt. Als Beispiel mögen die um 212 errichteten Thermen des Caracalla (Thermae Antoninianae) dienen (Fig. 855). Der Hauptbau erhob sich inmitten eines gartenartigen Raumes, der seinerseits von einer Säulenhalle umschlossen ward, und enthielt außer

31,3—6

prunkvoll ausgestatteten Kalt- und Warmbädern noch zahlreiche Säle, die bald auf Pfeilern 31,6 bald auf Säulen ruhten und mit ungeheuren Tonnen- oder Kreuzgewölben (B) oder Kuppeln (D) gedeckt waren; die flachgewölbte Decke des großen Bassins (C) war, wie es scheint, an ehernen oder kupfernen Trägern aufgehängt: ein erster Vorläufer unserer modernen Eisenkonstruktionen.

856. Mittelsaal (B) der Caracallathermen mit Ausblick auf den Schwimmsaal (C). (Nach Fr. Thiersch.)

Eine sehr bedeutende, in der Renaissance von Brunellesco wiederaufgenommene Neuerung tritt darin hervor, daß die Gewölbe der Decke wenigstens scheinbar aus den vortretenden Säulen und ihrem verkröpften Gebälk emporsteigen, die Säule also in unmittelbare Verbindung mit der Wölbung tritt. Die restaurierte Ansicht eines Thermensaales (Fig. 856), die das anschaulich macht, gibt den bunten und reichen Eindruck der ganzen Anlage wieder. Denn neben der Groß- und Weiträumigkeit, die noch heute Bewunderung erregt, und den gewaltigen Wölbungen (die Kuppel D maß 35 m im Durchmesser) lag in der Anwendung buntfarbigen Marmors zur

Herstellung der Säulen sowie zum Belage der Wände, und reicher vergoldeter Bronze an den Decken ein Hauptreiz dieser römischen Prachtbauten der Kaiserzeit. Wesentlich trug auch der reiche Skulpturschmuck (farnesischer Stier Fig. 693, „Flora" und Herakles Farnese) zur Wirkung bei. Noch erheblich umfangreicher waren die Thermen des Diocletian auf dem Quirinal (305), von denen ein gewölbter, mit Granitsäulen geschmückter Raum durch Michelangelo in die Kirche S. Maria degli Angeli umgewandelt worden ist. Die kleineren Alexanderthermen unweit des Pantheon und die ebenfalls kleineren Konstantinsthermen auf dem Quirinal sind im 16. Jahrhundert abgebrochen worden.

4,5. 78,7

Auf die Basilika übertragen erscheint die ganze Bauweise in der von Maxentius begonnenen kolossalen Konstantinsbasilika (312). Die hergebrachte Form der Basilika hat hier einer dreischiffigen Anlage nach Art eines Thermensaales, die später für christliche Kirchen vorbildlich ward, Platz gemacht. Ein 25 m breites Mittelschiff, etwa 35 m hoch, dessen kühnes Kreuzgewölbe auf acht monolithen Marmorsäulen zu ruhen schien, endet mit einer Apsis; statt der Seitenschiffe sind je drei niedrigere, quergestellte, mit Tonnengewölben gedeckte Nebenräume angeordnet. Hohe Seitenfenster, nach Art der Nischen im Pantheon (Fig. 842) dreigeteilt, ließen reichliches Licht zuströmen. Eine niedrigere Vorhalle (Chalcidicum) nahm die Eingangsseite ein (vgl. S. 320). Ein anderer Bau später Zeit, die sog. Minerva Medica, ein Brunnenhaus oder Nymphäum in den licinischen Gärten, zeigt deutlich das Hinstreben auf den Zentralbau. Der zehneckige Bau, innen von großen halbrunden Nischen umgeben, geht bei einer Spannweite von 25 m vermittelst einer oberen Fensterwand in eine runde Kuppel über; die Beleuchtung des Rundbaues durch hohes Seitenlicht ist für Rom neu. Seine volle Ausbildung, so daß die Nischen unmittelbar den Gegendruck gegen die Kuppel übernehmen, sollte der Zentralbau freilich erst in Konstantinopel erhalten; immerhin hat die Kunst des Wölbens seit Hadrian eine solche Höhe erreicht, daß ihre Leistungen noch heute die höchste Bewunderung erregen.

32,5
32,4
32,1. 2

Von anderen Bauten mag nur als Beispiel die Villa Gordians III. (238—244) an der Via Pränestina genannt sein, die unter anderm einen Palast, Thermen, drei Basiliken, eine Halle mit 200 Säulen von kostbaren Marmorarten umfaßte. Heute zeugt von ihr nur ein zweistöckiger Rundbau mit großem nischenreichen Kuppelsaal und mit einem viereckigen Vorbau (Torre dei Schiavi); das Vorbild des Pantheon ist klar.

Zu der farbigen Ausstattung aller dieser Gebäude gehört auch das Mosaik, das gelegentlich schon an den Kuppeln, gewöhnlich auf den Fußböden erschien und allmählich so häufig ward, daß es die orientalischen Teppiche zu ersetzen schien. Außer ornamentalen Mustern tritt auch viel figürlicher Schmuck auf. Von abschreckender Roheit der Zeichnung und des Ausdrucks ist das große, vielleicht erst dem 4. Jahrhundert angehörige Gladiatorenmosaik aus den Caracallathermen (Fig. 857). Aber auch in diesen Metzgergestalten zeigt sich noch der Sinn für Porträtzüge, der bis zuletzt die stärkste Seite der römischen Kunst blieb und in den politischen Verhältnissen Nahrung fand. Das in seinem Bestande gelockerte römische Reich weckte die Tatkraft starker Persönlichkeiten, konnte auch nur durch solche aufrecht erhalten werden.

857. Aus dem Athletenmosaik der Caracallathermen. (Schreiber nach Secchi.)

858. Caracallabüste. Neapel.

Diese Helden der verfallenden Kaiserzeit zeigen so wechselvolle Charaktere, jeder einzelne vereinigt in sich so seltsame, oft widersprechende Eigenschaften, daß nicht allein der Psychologe gefesselt, sondern auch der Künstler in hohem Maß angeregt wird. Kein Wunder, daß die Phantasie der römischen Bildner in solchen Porträts fesselnde Aufgaben erblickte und sie mit offenbarer Vorliebe löste. So verkörpern z. B. die Bildnisse Caracallas mit unheimlicher Gewalt die grundböse Natur des verbrecherischen Kaisers (Fig. 858). Diese scharfe Charakteristik erhält sich selbst in einer Zeit, wo die Technik schon die Trockenheit oder die Roheiten des Verfalls zeigt. 86,2—5 86,6. 9

Wenn die Thermen reine Innenbauten waren, deren innerer Pracht eine einfache äußere Hülle wenig entsprach, so fehlte es doch auch nicht an reicheren Fassaden. Aus der Zeit des Gallienus (265) stammt die dreistöckige Porta dei Borsari in Verona, unten mit zwei Bogenöffnungen, darüber eine Fensterreihe in reicher Umrahmung, endlich einfacher eingefaßte Bogenfenster: das Ganze, obschon nur eine Kulisse, durch wohlberechnete Abstufung der Ausdrucksmittel anziehend. Malerischer Sinn spricht sich in dem Palast aus, den Diocletian nach seiner 28,4

859. Konstantinsbogen in Rom.

Abdankung (305) in der Nähe seiner Heimatstadt Salonä in Dalmatien errichtete. Er erinnert in seiner Anlage an ein Lager und wird durch zwei sich kreuzende Hauptstraßen in vier Quartiere geteilt. In der Mitte des linken hinteren Vierecks erhob sich ein achtseitiger Kuppelbau, von einer Säulenhalle umgeben, der sog. Jupptertempel (jetzt als Dom von Spalato benutzt). Die architektonischen Einzelheiten, z. B. die mit Bogen verbundenen Säulen einer 32,3 Blendgalerie an der Hafenfronte, die sog. Porta aurea, weisen einerseits auf den Ausgang der antiken Kunst hin, werfen andererseits einen Schatten vorwärts auf die späteren christlichen Jahrhunderte, besonders auf die byzantinische Kunst, die diese und ähnliche Formen verewigte. Überhaupt ist Diocletians Palast vorbildlich für spätere Palastbauten geworden. In Rom steht eigentümlich an der Grenze der Zeiten der Triumphbogen Konstantins (Fig. 856, um 326). Mustergültig wie er in seiner Gesamtanlage, in seinen Verhältnissen und in der schönen Verteilung der Skulpturen ist, so zeigen doch eben diese, daß die bildnerische Kraft versagt und barbarische Plünderung an die Stelle getreten ist: der hervorragendste Schmuck ist von Bauten Trajans (S. 442) und der Antonine (S. 451) geraubt, und was in der Zeit Konstantins hinzugetan worden ist (Fig. 860), beweist nur den kläglichen Verfall der Kunst.

860. Rednerbühne am Forum. Relief am Konstantinsbogen aus Konstantins Zeit.

Sarkophage. In Zeiten, wo die Plastik fast nur Verfall aufweist, gewinnt eine Denkmälerklasse Interesse, deren Kunstwert an sich nicht eben hoch einzuschätzen ist. Die Kunst der Kaiserzeit wird durchgängig, wie die griechische von Grabreliefs, von Sarkophagen begleitet, in denen die griechische Kunst ein eigentümliches Nachleben führt. Durch mancherlei Vorstufen in Griechenland (Fig. 541), in Etrurien (Fig. 740 f. 746), in Rom (Fig. 753) vorbereitet, kommen die reliefgeschmückten Marmorsärge, gefördert durch die wiederaufgenommene Sitte des Bestattens anstatt Verbrennens der Leichen, im 1. Jahrhundert n. Chr. auf und entwickeln sich bei dem allgemeinen Zuge zum Luxus bald zur herrschenden Mode. Der 65,2 römische Sarkophag ist nicht wie der griechische (vgl. Fig. 515) mit Pilastern oder Halbsäulen und Giebeldach hausartig gestaltet, nicht für Aufstellung im Freien bestimmt, sondern er stellt eine Lade dar, die wie der etruskische Sarkophag in der Grabkammer beigesetzt werden soll. Anfänglich herrschten rein ornamentale Motive, besonders Laubgehänge, aber etwa seit dem 2. Jahrhundert tritt bildlicher Schmuck ein. Bisweilen ruhen, wiederum wie in Etrurien, die Begrabenen im Abbild auf dem Sargkasten, häufiger genügen die meist im hohen Relief ausgeführten figürlichen Darstellungen, die den oblongen oder ovalen Sarkophag ringsum oder auf drei Seiten oder nur auf der Vorderseite umziehen. Die Sarkophage wurden offenbar auf Vorrat gearbeitet, und wie die Ausführung gewöhnlich nur die technisch geübte Hand des Steinmetzen, nicht die fein empfindende des Bildhauers verrät, so ist auch die Komposition meistens nicht erst für das einzelne Werk erfunden, sondern entlehnt und nur äußerlich für den be-

Übergabe der verderblichen Brautgeschenke. Kreusas Tod. Medeas Mordplan. Medeas Flucht.
861. Medeasarkophag. Berlin.

sonderen Gebrauch hergerichtet worden. Gemälde, Reliefs in Erz und Marmor, sogar statuarische Werke boten Vorbilder; gelegentlich mögen die Sarkophagarbeiter sich auch aus kleinen mythologischen Sammelwerken, Bilderchroniken, halb Text halb Bild, wie sie in den Schulen der Grammatiker benutzt wurden (S. 350), oder aus ähnlichen Vorlagen die Gegenstände der Darstellung geholt haben. Der Inhalt fesselt den Beschauer mehr als die künstlerische Form. Wie bei den etruskischen Urnen (S. 390) sind es meistens mythologische Gegenstände (Fig. 861), besonders tragische, an den Tod erinnernde oder symbolischer Deutung fähige Mythen; dionysische oder verwandte Schilderungen weisen auf die Freuden des Jenseits hin. Andere Darstellungen sind dem täglichen Leben entnommen oder stellen geschichtliche Ereignisse dar, ähnlich wie die gleichzeitigen historischen Reliefs; ein Galliersarkophag (Fig. 862) arbeitet ganz mit pergamenischen Motiven. Die Hauptmasse gehört dem 2. und 3. Jahrhundert an, gegen dessen Ende auch sie in der Unlebendigkeit der Gestalten, der Steifheit der Gewandung, den vielen stehenbleibenden Spuren roher Bohrtechnik den Verfall des antiken Kunsthandwerks verraten. In der Wahl der Gegenstände macht sich jetzt, der gleichzeitigen christlichen Kunst entsprechend, eine Vorliebe für symbolische Mythen geltend; Proserpinas Raub und Rückkehr aus der Unterwelt ist einer der beliebtesten Vorwürfe. Die Bedeutung des Inhalts steigt, wenn die Schilderung

84,8

862. Galliersarkophag Ammendola. Kapitol.

auf die Lockerung des antiken Anschauungskreises und auf die Unruhe des religiösen Geistes hinweist, wie in dem kapitolinischen Prometheussarkophage, der das menschliche Leben in seinem Werden und Vergehen versinnbildlicht (Fig. 863). In der Mitte sitzt Prometheus als Menschenbildner: aus der Schmiede Vulkans hinter ihm wird er das Feuer stehlen. Ihm gegenüber steht Minerva, die dem fertig gewordenen Leibe die Seele (Psyche) in Schmetterlingsform verleiht. Weiter rechts entführt der Seelengeleiter Merkur die menschlich gebildete Psyche dem Leichnam, an dessen Seite der Todesgenius mit gesenkter Fackel steht, die von Lessing der modernen Kunst wiedergeschenkte Gestalt. So nahe rücken Geburt und Tod. Einem verwandten Ideenkreis entstammen die häufigen Darstellungen Amors und Psyches, gewöhnlich im Anschluß an die hellenistische Gruppe (Fig. 626). Keine Gruppe antiker Kunstwerke führt so unmittelbar wie die Sarkophage in die christliche Kunst über, die zunächst mit der Formensprache, zum Teil auch mit den Figuren und der Anschauungsweise der heidnischen Sarkophage arbeitet.

863. Prometheussarkophag. Kapitol.

Provinzialkunst. Die Bedeutung der spätrömischen Kunst ist nicht in der Hauptstadt beschlossen, sondern erstreckt sich über das ganze weite Reich. Augustus' Blick war, wie sein Regierungsbericht zeigt, noch wesentlich auf Rom und Italien gerichtet gewesen, und das folgende Jahrhundert hatte daran wenig geändert. Erst seit Trajans Befriedung des weiten Reiches erblühte eine Friedenszeit, die auch außerhalb Italiens eine lebhaftere Kunstübung sich entwickeln ließ. Manches, wie z. B. die für die Römer unentbehrlichen Amphitheater, Theater, Bäder, finden wir überall in gleicher Weise wieder. Hier sollen nur die Provinzen hervorgehoben werden, die irgendwie ihre eigenen Wege gehen.

Die nördlichen Provinzen. Die Kunst hatte eine sehr verschiedene Aufgabe, je nachdem sie alten Kulturboden oder kunstloses Barbarenland vorfand. Eine Mittelstellung nimmt

Gallien ein, wo den Römern zwei ganz verschiedene Kulturen, eine ionische und eine keltische, entgegentraten. Die etwa um 600 gegründete phokäische Kolonie Massalia (Marseille) war früh für das südliche Gallien der Kulturmittelpunkt geworden und war schon um 500 mit Rom in Verbindung getreten (S. 393). Die Münzen Massalias beherrschten die Poebene und das Alpenland; von Massalia verbreitete sich griechische Schrift rhoneaufwärts bis in die Westschweiz. Massalia war der Stapelplatz und Ausfuhrhafen für das britannische Zinn wie für den nordischen Bernstein und stand dadurch mit Nordgallien in steter Beziehung, wobei die natürliche Straße längst Rhone und Saone den Verkehr vermittelte. Massalia oder Massilia bewahrte, auch nachdem die Römer 121 v. Chr. im Lande der Allobroger (Dauphiné) einen vorgeschobenen Posten besaßen, der sich bald (118) zur Provincia erweiterte, seinen griechischen Charakter und behielt ihn auch, als seit Cäsars Eroberung, besonders seit Augustus' Neuordnung Galliens die ganze Provincia sich rasch romanisierte. Narbo (Narbonne), Nemausus (Nimes), Arelate (Arles), Arausio (Orange), Glanum Livii (St. Remy), Aquä Sextiä (Aix), Vienna bezeugen noch heute durch stattliche Bauwerke den neuen Aufschwung (Fig. 780 ff. 784 f.). Lugudunum (Lyon) ward die Hauptstadt des neuen, erst durch Cäsar gewonnenen Galliens (vgl. S. 422); daneben tritt Augustodunum (Autun) stattlich hervor.

864. Waffen und Geräte der La-Tène-Kunst. (Nach Vouga und Ranke.)

Im nördlichen Gallien herrschten andere Verhältnisse. Bei den Kelten bestand etwa seit der Mitte des Jahrtausends eine eigene Kunstübung, die man nach der ersten bedeutenden Fundstätte am See von Neuchatel die La-Tène-Kunst zu nennen pflegt. Es ist die Kunst einer vollentwickelten Eisenzeit, an die Hallstattkunst (S. 370) anknüpfend und, wohl nicht ohne ionische Einflüsse von Massalia her, in verschiedenen Stufen entwickelt. Ihr Verbreitungsgebiet erstreckte sich über einen großen Teil Galliens und Britannien, von Helvetien den Rhein hinab, östlich bis nach Böhmen, südlich über Oberitalien. Waffen, die die Hauptmasse bilden, und bescheidenes Gerät weisen auf das kriegerische Keltenvolk als eigentlichen Träger dieser Kunst. Im Gegensatze zur Hallstätter Blechtechnik liebt sie gerundete Formen und kräftige Profilierung und macht sich vorzüglich durch ihre in geschwungenen Linien entwickelte Ornamentik kenntlich (Fig. 864). Die Motive sind wenig zahlreich, aber meist geschmackvoll; die Technik ist tüchtig. Diese gallische Kunst hatte einer völligen Hellenisierung Widerstand geleistet; es ist

kein geringes Zeugnis für die Kraft römischer Kulturarbeit, daß mit dem Vordringen der Römer die einheimische Kunst rasch verschwindet und römische Provinzialkunst an ihre Stelle tritt.

Dennoch zeigt die Kunst in Gallien ihre starken Besonderheiten. Eine eigentümliche, von der italischen verschiedene Kunstweise kennen wir bereits in St. Remy und Orange (Fig. 782 f.): es liegt nahe sie mit den griechischen Elementen in Massilia in Verbindung zu setzen. Auch sonst begegnen wir in den angrenzenden Gebieten Griechen und Orientalen: an der mittleren Rhone waren viele Syrer ansässig. Der griechische Erzbildner Zenodoros (S. 433) goß in neronischer Zeit die eherne Kolossalstatue des „Mercurius Dumias“ für das Nationalheiligtum der Arverner auf dem Puy de Dome, wo noch heute die Reste eines großen Tempels von kunstloser Bauart zutage liegen. Von Massilia aus verbreitete sich das Christentum schon früh nordwärts über Lyon bis Trier: es ist dieselbe Straße, längs der wir die Bilder des gallischen Gottes Sucellus mit dem langen Schlägelzepter (Fig. 869) verfolgen können. Der künstlerische Einfluß Massilias bis an den Mittelrhein ist jüngst besonders deutlich in einer etwa 9 m hohen Juppitersäule zutage getreten, die in Mainz zum Vorschein gekommen ist (Fig. 864a). Sie stammt aus der Zeit Kaiser Neros. Ein doppelter Sockel trägt eine aus fünf Trommeln zusammengesetzte Säule; alle sieben Glieder sind mit Reliefs bedeckt, auf denen die Götter von Massilia mit einigen römischen Zusätzen erscheinen. Über dem Kapitell stand auf hoher Basis eine Juppiterstatue von anderthalbfacher Lebensgröße. Offenbar ist die Mainzer Säule das Abbild eines Denkmals in Massilia. Auf demselben Wege verbreitete die südgallische Tonindustrie, die Nachfolgerin der arretinischen (S. 425), ihre Erzeugnisse bis in das Rheinland. So ist es eine sehr wahrscheinliche Vermutung, daß diese uralte Straße des Bernsteinhandels (S. 462) einen griechisch gefärbten Kulturstrom längs Rhone und Saone bis an die Mosel geleitet habe, der auch die Kunst des belgischen Galliens beeinflußte. Im Moselgebiet, in Neumagen, Igel (Fig. 865), Arlon, treten ähnliche mehrstöckige Grabtürme auf wie in der Provence (Fig. 784). Sie sind ganz und gar mit Reliefs bedeckt, die das Leben der Bewohner mit allen Einzelheiten lebendig schildern: die Bereitung des Tuches und dessen Transport auf Karren oder Flößen, den Schulunterricht (Fig. 866), die Zahlung von Pachten und Schulden, den Transport des Weines auf der Mosel unter Lenkung eines weinfröhlichen Steuermanns, und dergleichen Szenen mehr. Das alles wird in einem lebensvoll realistischen Stil geschildert, der mit sonstiger römischer Provinzialkunst wenig gemein hat und in einzelnen Stücken geradezu an griechische Vorbilder erinnert. Auch mythische Szenen, wie am Igeler Monument, sind sonst in Gallien und Germanien selten. Dieser Sonderstil, der auf geringeren Grabsteinen wiederkehrt und sich auch da, wo er inhaltlich mit italischen Darstellungen zusammentrifft, deutlich von diesen unterscheidet, findet sich ausschließlich längs der genannten Straße von Marseille bis nach Trier.

864 a. Juppitersäule. Mainz. (Mainzer Ztschr.)

866. Schulszene aus Neumagen. Trier.

865. Denkmal der Secundinier in Igel bei Trier. (2. Jahrh.)

867. Gallisches Weihrelief an Cernunnos. Reims. (Gaz. archéol.)

870. Gigantensäule von Merten. Metz.

868. Matronenrelief aus Rödingen. Mannheim. (Arch. Zeitung.)

869. Sucellus und Nantosvelta. Von einem Altar aus Saarburg. Metz.

Daneben gibt es in Gallien auch eine andere, mehr dem gewöhnlichen römischen Stil entsprechende Weise. Die gallischen *Nationalgötter* bewahren selten ihre ursprüngliche Gestalt, wie z. B. der Cernunnos auf einem Relief von Reims (Fig. 867), wo der Gott mit dem Hirschgeweih zwischen den wohlgestalten Göttern Apoll und Mercur nach Keltenart kauert und seinen Reichtum ausgießt. Ein dreiköpfiger Gott tritt auf: Esus behält sein gallisches Aussehen: der Stier mit drei Kranichen darauf ist noch nicht gedeutet. Vielfach hat sich der Kultus der keltischen Mütter oder Matronen mit lokalen Spezialnamen erhalten; ihre Abbilder sind selten so gut wie auf dem Steine von Rödingen bei Jülich (Fig. 868). Meistens haben die Keltengötter römisches Gewand, gewöhnlich auch römische Namen angenommen. Dem Gotte mit dem Schlägel Sucellus (Fig. 869) hat Silvan, der sitzenden Pferdegöttin Epona Vesta, jenem dreiköpfigen Gotte vielleicht Janus als Vorbild gedient. Der gallische Hauptgott (Esus?) ist zum Mercur geworden und wird gern durch den gallischen Hahn bezeichnet; sein gewöhnliches Attribut, der Geldbeutel, macht ihn zugleich als den römischen Handelsgott kenntlich. Er erhält aber eine gallische Göttin Rosmerta, Apoll eine Sirona, Silvanus-Sucellus eine Nantosvelta (Fig. 869), Dispater eine Herecura beigesellt; nur Juppiter bleibt stets allein. Im dritten Jahrhundert treten die schon von Cäsar genannten Keltengötter Mars und Hercules mehr in den Vordergrund. Seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts werden auch in dem ganzen nördlichen Keltenlande die sog. *Gigantensäulen* üblich (Fig. 870). Auf einer Basis mit vier Göttern („Viergötterstein") steht meistens noch eine zweite kleinere Basis mit den Göttern der sieben Wochentage, deren Verehrung damals um sich griff; darüber erhebt sich eine hohe Säule, bekrönt mit einer Gruppe, in der ein bald bärtiger bald unbärtiger Reiter über einen am Boden liegenden Giganten hinsprengt. Der Reiter, gelegentlich mit dem Rade des gallischen Donnergottes ausgestattet, ist Juppiter-Taranis. Es ist klar, daß diese Denkmäler an ältere Werke wie die massaliotische Juppitersäule in Mainz (Fig. 864a) anknüpfen, mit deren Bilderkreise sie nahe Berührung haben. Mit der Mitte des dritten Jahrhunderts schwinden die Gigantensäulen, gegen das Ende gerät die ganze gallisch-römische Kunst in Verfall.

Im dritten Jahrhundert erlebte *Trier*, das häufig Sitz der Kaiser war, seine Glanzzeit. Wie überall im römischen Reiche wurden damals die Städte gegen die drohender werdenden Barbaren stärker befestigt. Die Porta Nigra (Fig. 871) ist ein imposantes Werk aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts, reicher durchgeführt als die gleichzeitigen Tore der Hauptstadt, wobei die unterlassene letzte Bearbeitung, ebenso wie bei der römischen Porta Maggiore (S. 431), die Kraft und den Trotz des Eindrucks noch erhöht. Ein stattlicher Kaiserpalast, Thermen, ein Amphitheater und andere Bauten entstanden in der Stadt. Ringsumher wurden Villen angelegt, bald Wirtschafts-

28,3
28,5.6
28,2

871. Die Porta Nigra in Trier, Außenseite.

bauten, um einen Hof gruppiert, bald Lustsitze mit langen sonnigen Hallen, mit Wandmalereien, prächtigen Mosaikfußböden (Fig. 872), reichem Skulpturenschmuck ausgestattet (zu dem die Marmorbrüche im nahen Ruwertale das Material lieferten); sie waren mit Glassenstern sowie mit den für den Norden so geeigneten Heizvorrichtungen, die zugleich die Häuser gegen die Feuchtigkeit schützten, versehen. Auch Bäder und andere dem Römer unentbehrliche Anlagen finden sich allerorten.

872. Szene aus dem Amphitheater. Mosaik aus Nennig. (v. Wilmowsky.)

875. Glasgefäß aus Köln. (Rheinl. Jahrb.)

873. Soldatengrabstein aus Straßburg. Straßburg.

874. Mithrasdenkmal aus Osterburken. Karlsruhe.

Ein völlig anderes Bild zeigt das römische **Germanien.** Vogesen, Hunsrück, Eifel bilden eine scharfe Scheide. Das Rheintal und das rechtsrheinische Land bis zum Limes hatten keine alte eigene Kultur, soweit nicht keltische Bewohner die ihrige mitgebracht hatten. Es war die am stärksten besetzte Militärgrenze des Reiches, unter italischer Führung, daher die Kunstübung durchaus italisch, größtenteils Soldatenkunst war. Die Soldatengrabsteine nach italischem Muster (Fig. 873) bilden die Hauptmasse; daneben Götterbilder und Weihreliefs, die meistens mit dem Kultus der Legionen oder der Kaufleute zusammenhängen. Das starke Vordringen fremder Götter (Sarapis, Juppiter von Doliche auf dem Stiere, Cybele) weist auf den steigenden Einfluß des Orients hin; nirgends finden sich so viele künstliche Grotten und so große und ausführliche Bilder des stiertötenden persischen Sonnengottes Mithras, wie am Mittelrhein (Fig. 874). Tongeschirr ward an verschiedenen Orten angefertigt, Köln aber betrieb mit besonderem Glanze die Fabrikation von Glasgefäßen, z. T. sehr kunstvoller Art (Fig. 875). Von Bädern hat sich eine Doppelanlage in Badenweiler besonders gut erhalten.

Etwas verschieden waren die Verhältnisse in **Rätien, Noricum, Pannonien** schon dadurch, daß die Soldaten namentlich in den ersten beiden Gebieten keine große Rolle spielten. Die Zeiten der Hallstatt- und La-Tène-Kunst (S. 370, 462) waren längst vorüber. So war in den Alpen- und Donauländern, die seit Augustus zum Reiche gehörten, aber erst allmählich romanisiert wurden, Rom wiederum die Bringerin aller künstlerischen Anregungen, wobei das damals in hoher Blüte stehende Aquileja die natürliche Vermittelung von der See durch die östlichen Alpenpässe bot. In allen diesen Gebieten brachte namentlich die Architektur den Bewohnern etwas völlig Neues, da die heimischen Rundhütten und Häuser, wie sie die Trajans- und die Marcussäule zeigen, von ganz primitiver Einfachheit waren. Mehrfach finden sich, wie in der Provence, mehrstöckige Grabmäler. Ein eigentümliches Beispiel, wie die römische Skulptur auf provinziale Arbeiter wirkte, bietet der „norische Krieger" von Cilli (Celeja): man darf an die Reliefs des trajanischen Tropäums von Adamklissi (S. 440 f.) erinnern. So dringt die späte Kunst in die barbarischen Länder des Nordens vor, neuen kräftigen Bildungssamen ausstreuend.

Britannien weist hauptsächlich eine beträchtliche Anzahl römischer Villen mit Mosaikfußboden auf, daneben auch sonst die gewöhnlichen Überbleibsel römischer Kultur. Von provinzialer Eigenart ist kaum etwas zu bemerken.

Afrika. In dem punischen Teil Afrikas, um Karthago, der sich einer vortrefflichen Kultur erfreut hatte, ist nicht gar viel aus alter Zeit erhalten. Ein großartiger Rest aus punischer Zeit ist das große kreisrunde, mit einem flachen Kegel bedeckte Königsgrab Medracen in Numidien; seine kräftigen dorischen Halbsäulen erinnern eher an Pästum als an die Zeit Masinissas, dessen Grab manche dort vermuten. Eine jüngere Nachahmung ist das mauretanische „Grab der Christin" westlich von Algier, vielleicht die Grabstätte Jubas II. Mit diesem Könige, der in augustischer Zeit in Rom aufgewachsen war und neben gelehrten auch künstlerische Interessen pflegte, beginnt die eigentliche Romanisierung Afrikas. In seiner Residenz Cäsarea (Cherchel) legte er mit kunsthistorischem Interesse ein Museum erlesener Kopien nach griechischen Statuen der Blütezeit an; treffliche Reste haben sich erhalten.

Wenn das römische Afrika, zumal das alte Numidien, heutzutage als eines der ruinenreichsten Länder erscheint, so zeugen diese Reste fast ausnahmslos für den hohen Aufschwung, den das von der Natur reichbedachte Land, eine der Kornkammern Roms, seit Trajan nahm und dessen Höhepunkt es im ersten Drittel des dritten Jahrhunderts erreichte. Es ist dieselbe Zeit, in der die afrikanische Literatur sich zur Herrschaft entwickelte. Den Beginn dieses Aufschwungs bezeichnet der Trajansbogen in Thamugadi (Timgad, Fig. 876), der dieses „afri-

876. Der Trajansbogen in Timgad. (Gsell.)

kanische Pompeji" stolz überragt. Der Ehrenbogen hat hier eine überaus reiche, fast barocke Ausbildung erhalten. Die frei vortretenden Säulen mit ihrem gekröpften Gebälk (vgl. Fig. 845 f.) werden in den größeren der etwa siebzig Bogen Afrikas viel verwandt; ein Tetrapylon (Janusbogen) aus der Zeit Caracallas findet sich in Theveste (Tebessa) und in Tripolis. Unter den Tempeln bewahrt das Kapitol (Haupttempel) von Thugga (Dugga), aus Steinfachwerk errichtet, einigermaßen die hergebrachten Formen, allerdings mit plumpem Fries und Giebel; seltsame und nicht eben glückliche Neuerungen bringt dagegen der gut erhaltene Tempel von Tebessa (Fig. 877). Ein prostyler Podiumtempel korinthischer Ordnung hat das Epistyl ganz mit schwerfälligen Reliefs bedeckt, metopenartig über den Säulen angebrachten Stierschädeln und dazwischen Adlern mit Schlangen; den Abschluß macht eine Attika mit Tropäen, Füllhörnern, Kranzgewinden, die auf ein Walmdach oder eher ein flaches Dach schließen zu lassen scheint. Eine barocke Anlage bietet auch der Äsculaptempel in Lambäsis aus Marcus' Zeit; der dorische Stil der viersäuligen Vorhalle und die borrominisch geschwungene Treppe innerhalb eines halbrunden Vorplatzes sind gleich ungewöhnlich.

877. Der Tempel in Tebessa. (Gsell.)

In Timgad ist eine Stadtanlage, in dem nahen Lambäsis ein Lager übersichtlich wieder aufgedeckt. Amphitheater, Theater, Bäder, Nymphäen, dazu Wasserleitungen, Zisternen, Brücken geben ein volles Bild afrikanischer Bauten. Der Grundzug ist eine nüchterne Beschränkung auf einfachen Quaderbau, mit wenig Ziergliedern, daher die Wirkung leicht etwas kahl wird, mehr auf der Masse als auf den Einzelheiten beruht. Wo Ornamente auftreten, verraten sie meistens einen ziemlich plumpen Geschmack. Unter den Gräbern sind die mehrstöckigen Türme (vgl. S. 463), z. T. mit pyramidenförmigem Dach (vgl. Fig. 884), besonders beliebt. In Uthina (Udna) ist eine große Villa (der Laberier?) zum Vorschein gekommen; das Haus zeigt hier wie überall bei Villen nicht die Atriumform, sondern die des Peristylhauses (S. 316 f.). In jener Villa haben sich 67 Mosaikfußböden gefunden, die überhaupt einen der hervorstechendsten Züge afrikanischer Kunst bieten. Vielfach schildern sie das Leben der Bewohner, Rosse, Jagd, wilde Tiere usw.; manchmal finden sich ägyptische Anklänge. Die Skulptur zeigt wenig besondere Züge. Reliefs sind selten, Bildnisse und Götterbilder am häufigsten. Alle tragen den üblichen römischen Charakter; unter den Göttern vertritt Saturn den bildlosen Baal. Um die Mitte des 3. Jahrhunderts verfällt auch hier mit der Blüte der Provinz die Kunst.

Aegypten. Wie die Ptolemäer als Nachfolger der alten Pharaonen aufgetreten waren, so traten die römischen Kaiser in die Fußstapfen der Ptolemäer. Sowohl diese wie jene haben beispielsweise an der baulichen Ausstattung der der Isis geweihten Nilinsel Philä, oberhalb Syene (Assuan), mitgewirkt. Sämtliche Gebäude sind hier im ägyptischen Stil errichtet; durch Lage und Architektur von höchstem Reiz ist der sogenannte Kiosk (Fig. 878), ein unvollendet gebliebenes Werk Trajans. Die offene Säulenhalle ohne Cella bietet eine starke Steigerung gegenüber der älteren Kapelle in dem benachbarten Elephantine (Fig. 77, vgl. Fig. 654). Der untere Teil der Interkolumnien ist mit Schranken geschlossen (vgl. S. 345). Die Kapitelle bewahren den aus der Saitenzeit überkommenen Reichtum der Einzelformen und der Durchbildung (S. 44). Die zu kubischen Blöcken erhöhten Deckplatten der Kapitelle sollten in unorganischer Weise zu Hathorkapitellen (Fig. 650, anderswo Besgestalten) ausgearbeitet werden, was aber unterblieben ist. Bei den meisten Bauten dieser Spätzeit läßt eine etwas grelle Bemalung die harmonische Gesamtwirkung älterer Epochen vermissen.

878. Säulenhalle („Kiosk") in Philä. (Mariette.)

Die Reliefs sind im allgemeinen in Formen und Gesichtszügen plumper geworden; bisweilen zeigt sich daneben eine etwas weichliche Formgebung. Dabei fällt es auf, wie der alte ägyptische Formen- und Ideenschatz immer mehr zum charakterisierenden Beiwerk der hellenistisch-römischen Gestalten herabsinkt. Letztere vertreten das damalige Leben Ägyptens, die Elemente der altägyptischen Kunst dienen nur noch als Würze, ähnlich wie im hieratischen Stile der Griechen (S. 247 f.) die archaistische Einkleidung. Diese Mischkunst herrscht z. B. in dem neuer-

a b

879. Aus dem Grabe Kom-esch-schugafa in Alexandrien. (v. Bissing.)

dings in Alexandrien aufgedeckten Grabe Kom-esch-schugâfa, einer großen und künstlichen Anlage. So zeigt eine Nische (Fig. 879a) ägyptische und griechische Bauteile und Ornamente nebeneinander, und über einem der beliebten griechisch-römischen Sarkophage mit Laubgehängen erblicken wir in ägyptischen Formen die Verehrung des Apisstieres; an einem Pfeiler (Fig. 879b) tritt der hundsköpfige Anubis in der Uniform eines römischen Kriegers auf. Die gleiche Erscheinung bietet eine Erzstatuette der den Horus säugenden Isis (Fig. 880b), verglichen mit ihrem Vorbilde (Fig. 880a). So unerfreulich auch diese synkretistische Kunst ist, sie stellt doch nur die Fortsetzung und Vollendung jenes Prozesses dar, der in der Ptolemäerzeit leise begonnen hatte (S. 348).

a b

880. Isis und Horus. Erzstatuetten. Straßburg.

In der Malerei zeitigt die Verbindung ägyptischer Grabsitte mit griechischer Kunstweise eine eigentümliche Gattung von Malereien, die auf Holz gemalten Bildnisse, die neuerdings im Fajum, am alten Mörissee, zum Vorschein gekommen sind. Die dünnen Brettchen waren bestimmt über dem Gesichte der Mumien in deren Umhüllung eingelassen zu werden und so die Züge der Verstorbenen festzuhalten. Sie stammen wohl alle aus der römischen Periode. Teils mit Wachsfarben, teils mit Temperafarben, teils in gemischter Technik ausgeführt bieten sie lebensvolle Darstellungen von Männern und Frauen von höchst individuellem Gepräge: man

Weibliches Bildnis aus dem Fajûm.

Leipzig, Privatbesitz.

100.7 glaubt das Völkergemenge Ägyptens vor sich zu sehen (Taf. XII). Freilich zeigen sie sehr ver-
100.8 schiedene Abstufungen künstlerischen Vermögens: die besten unter ihnen können es an Schärfe der Charakteristik mit modernen Bildnissen aufnehmen.

Von den alten Zweigen des Kunsthandwerkes hat die Glasfabrikation auch jetzt noch einen Hauptsitz in Ägypten. Daneben wird die Elfenbeinschnitzerei eifrig betrieben: ihre Erzeugnisse wirken nach bis tief in die christlichen Jahrhunderte. Im ganzen bewahrt das Nilland immer seinen Sondercharakter, der ihm von der Natur vorgezeichnet ist.

Kleinasien. Nachdem Kleinasien Jahrhunderte hindurch der Schauplatz erbitterter Kriege gewesen war, folgte seit Augustus eine ebenso lange Friedenszeit, in der das „Land der fünfhundert Städte", fernab vom großen Weltgetriebe an partikularistischen Eifersüchteleien sich ergötzend, aber zugleich der Hauptträger der damaligen griechischen Bildung und Literatur, wenigstens in der Baukunst eine große Tätigkeit entfaltete. In Kleinasien kam zuerst (25 v. Chr.) der Kultus Romas und Augustus' (S. 412 f.) auf, von dem der durch seine Inschrift berühmte Tempel in Ankyra zeugt. Leider ist von der bedeutenden Stadt Alexandreia Troas, die einmal zur neuen Welthauptstadt auserkoren war, wenig erhalten. Der stärkste Aufschwung fällt jedoch hier wie in Afrika erst in das zweite Jahrhundert und erstreckt sich
19.6 ins dritte. Der Tempel des Zeus Philios und Trajan in Pergamon, der von seinem hohen unterwölbten Podium Burg und Stadt überschaute, steht am Anfange dieser Entwickelung; der ebenfalls inmitten eines weiten Hallenhofes auf hoher Terrasse belegene Tempel im phrygischen Aizanoi, ausnahmsweise nach den Regeln des Hermogenes (S. 311) in ionischem Stile gebaut, gehört auch in Hadrians Zeit. Beide Tempel haben die Besonderheit, daß der Fries statt des üblichen sich fortrollenden Rankenornaments eine Folge von aufrechten konsolenartigen Verzierungen aufweist, was in Rom ungebräuchlich ist, im Osten aber in verschiedener Form wiederkehrt. Es mag auch erwähnt werden, daß etwa in hadrianischer Zeit eine Gruppe von Bildhauern aus dem karischen Aphrodisias auftritt, die größtenteils in Italien, aber auch z. B. für Olympia und Kreta tätig waren. Sie waren wohl wesentlich Kopisten; so haben Aristeas und Papias Kentauren (vgl. Fig. 695) aus schwarzem Marmor für die Villa Hadrians, Zenon eine römische Porträtstatue kopiert. Es ist die letzte geschlossene Künstlergruppe die wir kennen.

Die Blüte der Baukunst ist nicht auf die alten Hauptstädte wie Ephesos und Milet, die jetzt mit reichem Erfolg aufgedeckt werden, Pergamon und Smyrna beschränkt, sondern wohin der Reisende oder der Spaten des Ausgräbers dringt, bis hinauf in die einsamsten Berggegenden, stößt er auf baulich vollentwickelte Städte. Assos in der Troas, Perge in der pamphylischen Ebene, Termessos in einer Senkung zwischen hohen Bergen, Kremna im pisidischen Gebirge

881. Nymphäum in Side, Teilansicht. [illegible]

lassen noch in großer Vollständigkeit den ganzen baulichen Apparat erkennen, dessen auch eine Landstadt nicht entbehren mochte. Säulenhallen pflegen die Hauptstraßen zu begleiten, die sich gern wie in Priene (Fig. 527) und Nikäa (S. 287 f.) im rechten Winkel schneiden. Marktplätze und Gemüsemärkte, von Hallen umgeben, offene und geschlossene Basiliken, Gymnasien und Rennbahnen, Theater, bei denen die Wölbung eine große Rolle spielt, und Wasserschlösser (Nymphäen) fehlen nicht leicht. Theater wie das in Aspendos, lange nischenreiche Nymphäen wie die in Side (Fig. 881), Aspendos, Milet gehen über das Gewöhnliche hinaus. Das hadrianische Stadttor in Attaleia (Adalia) mit seinen drei luftigen Bögen haben wir schon kennen gelernt (Fig. 846); ein anderes ist in Patara erhalten, ein sehr eigentümliches zweigeschossiges Tor in Ephesos. Podiumtempel sind selten. Von Grabdenkmälern sind die in Form des Sarkophags besonders häufig; in Lykien und Pamphylien werden die Sarkophage gern in Nischen oder kleinen Säulenbauten aufgestellt. Wo es auf bloßen Nutzbau ankommt, tritt schmuckloser Quaderbau auf; Ziegelbauten sind seltene Ausnahmen.

882. Paphlagonisches Felsgrab in Terelik-kalessi. (Kannenberg.)

Der korinthische Stil bildet jetzt in Kleinasien die Regel, bisweilen mit Kompositkapitellen oder mit Kapitellen aus Palmblättern über einem Akanthoskelch. Der Fries erhält öfter, namentlich wenn er mit Ranken übersponnen ist ein bauchiges Profil (S. 454), seltener ein S förmig geschwungenes. Eigentümlich ist, daß der alteinheimische ionische Stil fast ganz verschwunden ist, ebenso natürlich der dorische, der in Termessos einmal bei einem einfachen Privathaus auftritt. Eine ganz provinzielle Gestaltung des dorischen Stils zeigt sich in der nördlichen Küstenlandschaft Paphlagonien, im Bereiche des unteren Halys. Hier öffnen sich steile Felswände zu Grabhöhlen, deren Vorderseite mit einer oder mehreren Säulen geschmückt ist. Die Ähnlichkeit mit dorischen Formen ist nur sehr oberflächlich. Der primitive Eindruck dieser Felsarchitekturen ließ sie zuerst als hochaltertümlich erscheinen, jedoch gehören sie sicher erst der römischen Zeit an. Das beweisen auch die seltenen Reliefs (Fig. 882).

883. Tempel in Termessos. (Niemann.)

Um noch einige Einzelheiten der kleinasiatischen Architektur hervorzuheben, so ist der Säulenschaft bisweilen ganz glatt, selten spiralförmig kanneliert. Eine unschöne Gestaltung, die übrigens schon im hellenistischen Alexandrien vorgebildet ist, begegnet mehrmals in Termessos (Fig. 883): das mittlere Interkolumnium ist mit einem Bogen überspannt, der tief in das Giebelfeld einschneidet. Oder es werden halbrunde Nischen von halbrundem Gebälk umrahmt, das seitwärts horizontal umknickt. Die überaus reiche Bühnenwand des Theaters in Aspendos weist eine zweistöckige Architektur auf von gradlinig oder rund gegiebelten Tabernakeln mit vortretenden Säulenpaaren (vgl. Fig. 842), ein Motiv, das ähnlich in den zahlreichen Nischen der

Wand wiederkehrt; der Mittelgiebel des Oberstocks ist gar beiderseits abgeschnitten und tritt mit seinem Mittelstück bedeutend zurück, wodurch eine unerfreuliche barocke Wirkung entsteht. Diese letzteren Motive in pamphylischen Städten, die gemäßigter auch in dem Nymphäum in Milet anklingen, werden wir sogleich in Syrien weiter ausgebildet finden; wir dürfen fragen, ob sie nicht von dorther eingedrungen sind.

Syrien. In manchen Punkten den kleinasiatischen Bauten verwandt, stellen die zahlreichen Bauten Syriens doch eine eigene Gruppe dar. Ist auch von den Städten hellenistischen Ursprungs mit Ausnahme von Apameia (Kalat Mudik) fast nichts auf uns gekommen, so ist die Fülle der auch hier meistens dem zweiten und dritten Jahrhundert angehörigen Ruinenplätze römischer Zeit desto größer. Heliopolis (Baalbek), unter dem Antilibanon an den Quellen des Orontes und des Leontes gelegen, und die Wüstenstadt Palmyra (Tadmor), die Hauptstadt eines eigenen Reiches, sind längst bekannt; eine andere Gruppe von Städten, Bostra im Hauran, Gerasa (Djerasch), Philadelphia (Amman), Philippopolis (Schuchbe) u. a., liegt im Ostjordanlande; den Abschluß im Süden macht Petra, die Stadt der Nabatäer (S. 351). Die Gesamtanlage dieser Städte (vgl. S. 287) gleicht bis auf das Fehlen des zentralen Stadtmarktes der in Kleinasien und Afrika üblichen; oft wird man auch hier an Nikäa (S. 287 f.) erinnert. Runde, hallenumgebene Plätze schließen sich vielfach an die Haupttore an. Alles hat einen besonders großartigen Zug (so z. B. die Säulenstraße in Palmyra), ohne doch eintönig zu sein; die Säulenhallen sind nicht in ihrer ganzen Ausdehnung gleichgestaltet, werden gelegentlich durch vortretende Hauptgebäude unterbrochen, leiten durch Straßenbögen zu den Querstraßen über. Straßenkreuzungen pflegen durch ein Tetrapylon (Janusbogen), seltener durch eine einzelne Säule bezeichnet zu werden. Besonders deutlich treten diese Züge im Lager Diocletians in Palmyra hervor, dessen Hauptbau (Principia) eine eigentümliche Verbindung eines Saales mit Vorsaal und zweier seitlicher Hypostyle aufweist. Eine besondere Pracht entwickeln die Nymphäen, nicht als langgestreckte Fronten wie in Kleinasien (Fig. 881), sondern in der Form einer großen Apsis (wie in Olympia, Fig. 353), der sich auch wohl noch weitere kleinere Nischen anschließen. Erwähnenswert sind die Grabtürme (vgl. S. 469), denen auch Grabtempel zur Seite stehen; ein Grabmal in Hâss (Fig. 884) bewahrt deutlich die Erinnerung an das Mausoleion. Die turmartige Höhe der Häuser in Syrien war schon den Alten auffällig.

884. Grabmal in Hâss. (de Vogüé.)

Die Tempel liegen im Gegensatz zu den kleinasiatischen fast durchweg auf Podien (vgl. Fig. 583), wie sie denn überhaupt eine hohe überschauende Lage, sei es auf einer natürlichen Anhöhe, sei es auf gewaltigen Terrassenbauten wie im alten Assyrien und Persien, lieben. Sie pflegen von großen Tempelhöfen umgeben zu sein, die sich gelegentlich in mehreren Abstufungen steigern. Bei dem Kolossaltempel des Zeus von Heliopolis (Fig. 885) führt eine mächtige Treppe zur hohen gewölbten Vorhalle. Dahinter liegt ein sechseckiger Vorhof mit gewölbtem Umgang und vier großen Exedren. Dann folgt der große Hof, in ähnlicher Weise von Hallen und Nischen umgeben, mit dem Altar und den Reinigungsbecken; endlich die breite Treppe zum zehnsäuligen Tempel, der sich im ganzen etwa 15 m über die Umgebung erhebt. In Palmyra bot der Hof durch eine erhöhte Eingangshalle („Basilika") die Form eines rhodischen Peristyls (Fig. 592) dar; eine doppelte Säulenhalle umschloß den Hof. Die Tempel haben dem syrischen Kultbrauche gemäß im Grunde der Cella ein Allerheiligstes (Adyton), meistens in Form eines

erhöhten Chors, der vorne bald geschlossen, bald ganz oder teilweise geöffnet ist (vgl. S. 351); darunter liegen gewölbte Krypten. Ganz abweichend von allem Gewöhnlichen ist der große Beltempel in Palmyra durch die Haupttür an der west lichen Langseite, der eine Prachttür in der Ringhalle entspricht, und durch die Beleuchtung mittelst acht großer Fenster. Kleinere Nebentüren und Fenster kommen auch sonst bisweilen vor. Der Baustil der Tempel ist vorwiegend korinthisch, selten ionisch; unkannelierte Säulen sind sehr häufig. Bei den Propyläen des Beltempels in Palmyra treten gekuppelte Säulen auf (vgl. Fig. 892). Die Friese sind oft gebaucht (S. 472).

885. Die Höfe des großen Tempels in Baalbek. (Nach dem Arch. Jahrb.)

Die großen Tempel in Palmyra, Baalbek, Gerasa und anderswo sind schon als Bauwerke von großartiger Wirkung. Der Eindruck bekommt aber seine bestimmte Farbe einmal durch die Überfülle der Ornamentik an Friesen, Gebälk, Türeinfassungen, sodann und hauptsächlich durch die Dekoration der Wandflächen, die das vom Theater in Aspendos (S. 472) her bekannte zweistöckige System mit seinen Säulen, Nischen, Tabernakeln auf das reichste durchführt.

886. Wanddekoration im kleineren Tempel zu Baalbek. (Arch. Jahrb.)

Die Vorhalle des Beltempels in Palmyra und die Wände der Tempel in Baalbek (Fig. 886) bieten hervorragende Beispiele. Oft treten Besonderheiten hinzu, Nischen, die mit ihrer oberen Rundung in den Giebel einschneiden (vgl. Fig. 883), gradlinige und gerundete Giebel mit zerschnittenem Gebälk wie in Aspendos (S. 473); besonders beliebt ist der muschelartige Abschluß der Rundnischen. Der barocke Eindruck dieser ganzen Dekoration wächst bei den Bühnenwänden der Theater, wenn diese nicht geradlinig verlaufen, sondern runde oder eckige Vertiefungen oder eine geschwungene Grundlinie zu dem ganzen Dekorationsschmuck hinzufügen. Diese Schwingungen treten auch in Freibauten auf, wie in dem Rundtempel zu Baalbek (Fig. 887) mit seinem ausgeschweiften Gebälk, der mit einer gradlinigen Vorhalle auf hohem Podium mit vorderer Treppe steht (Fig. 888). Andere Eigentümlichkeiten des Stils treten in den späteren Felsfassaden von Petra (vgl. Fig. 667) auf, am charakteristischsten in dem berühmten „Chazne" (Schatzhaus), einer Prunkfassade des 2. Jahrhunderts (Fig. 889), wo lediglich um des architektonischen Effekts willen die bekannte Gestalt eines Gemüsemarktes (Fig. 604 f.) als zweites Stockwerk auf einen Isistempel gepfropft ist!

887. Rundtempel zu Baalbek. Ansicht. (Preuß. Meßbildaufnahme.)

888. Rundtempel zu Baalbek. Grundriß. (Arch. Jahrb.)

Woher stammt dieser Barockstil? Kommt er aus Rom oder ist er ein Erzeugnis des Orients? Darüber gehen die Ansichten auseinander. Die ältesten Bauten, noch verhältnismäßig einfach, gehen auf die Zeiten Trajans (Bostra, 105 neugegründet) und Hadrians (Zeustempel in Palmyra, 130) zurück, aber die Hauptmasse, vor allem die großen Prunkstücke, stammen teils sicher, teils mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Zeit der Antonine; auch Petra scheint damals seine letzte Blütezeit gehabt zu haben. Einzelne Elemente finden sich auch in Rom: die Rankenornamentik am Forum Trajans, die Tabernakelnischen und die eckig oder rund überdeckten Nischen zwischen Säulen in hadrianischen Bauten (Fig. 842 f.), die mehrstöckigen Nischenwände an dem späten Janusbogen am Ochsenmarkt, die Ornamentfülle an der Ehren-

889. Isistempel („el Chazne") in Petra. (Luynes.)

pforte des Septimius Severus und am Sarapistempel Caracallas, die geschwungenen Bühnenwände schon in Herculaneum und Pompeji; aber die Gesamtheit der Erscheinungen, wie sie uns in Syrien entgegentritt, scheint in Rom nichts ihresgleichen zu haben. Bei den ziemlich allgemeinen Ähnlichkeiten in der pompejanischen Wanddekoration letzten Stils fragt es sich, wie weit nicht auch diese auf östliche Vorbilder zurückgehen. So dürfte es denn nicht unwahrscheinlich sein, daß dieser ganze barocke Formenüberschwang aus orientalischer Wurzel entsprungen ist und stückweise durch Apollodoros von Damaskos (S. 447), durch den im Orient vielgereisten Hadrian und auf anderen Wegen nach Rom gedrungen ist, wie ja auch die orientalischen Götter um dieselbe Zeit ihren Weg nach Westen nahmen (S. 467). Auch das wird auf orientalischen Anschauungen beruhen, daß die Bildkunst, die in Rom so eng mit der Architektur verbunden ist, hier gar keine Rolle spielt. Die Grabsteine mit bemalten Bildnisbüsten und was sonst von einheimischer Skulptur erhalten ist, sind einförmig, ärmlich und trocken.

Neben diesen prunkvollen Bauten griechisch-römischen Stils gehen im Hauran völlig schmucklose Quaderbauten aus hartem Granit her, die kaum die einfachsten Gesimse verwenden; sie sehen aus als ob sie aus Bauklötzen zusammengesetzt wären (vgl. S. 469). Da kein Holz zur Verfügung stand, ward alles gewölbt: überall Tonnengewölbe, Kreuzgewölbe, Kuppeln, nicht wie in Rom aus Ziegeln, sondern aus Haustein (Fig. 890). Hier ist die Kunst des Wölbens weiter entwickelt worden, bis sie zuletzt des schwierigen Problems Herr ward, die Ecken eines quadraten Baues durch Zwickel in eine kreisrunde Kuppel überzuführen. In gleich schmuckloser Weise wurden auch die zahllosen Landhäuser aufgeführt, deren wohlerhaltene Ruinen den mittleren Lauf des Orontes zwischen Apameia und Antiocheia begleiten.

Im Jahre 273 ward Palmyra, die Residenz Zenobias, von Aurelian zerstört; das Lager Diocletians erhob sich auf den Trümmern der Stadt. Im ganzen hört auch in Syrien die kunstreichere Architektur mit dem 3. Jahrhundert auf: nur die massive Quaderbaukunst mit ihren Gewölben hatte eine bedeutende Zukunft in christlicher Zeit.

890. Haus in Syrien, ergänzt. (de Vogüé.)

7. Der Ausgang der antiken Kunst.

Rom und Konstantinopel. Um 280, als die Gefahr vom Norden immer drohender heranzog, ward Rom, das seit Jahrhunderten nach allen Seiten über die servianische Umwallung hinausgewachsen war, wie andere Städte des Reiches (S. 465) von Aurelian und Probus mit 28,2. 6 einer weiten Mauer umzogen, um ein halbes Jahrhundert später seine maßgebende Rolle an Konstantinopel abzutreten. In den Provinzen erlosch, wie wir gesehen haben, die rege Kunsttätigkeit mit dem Ausgange des 3. Jahrhunderts, die Hauptstadt hatte unter Konstantin an äußerer Pracht den Gipfel erstiegen. Man zählte damals elf Fora und ebenso viele Thermen, zehn Basiliken und 28 Bibliotheken, einige dreißig Ehrenbogen, 19 Wasserleitungen, zahllose Tempel, dazu 22 kolossale Reiterstatuen, 80 vergoldete und 74 goldelfenbeinerne Götterbilder, 3785 eherne Porträtstatuen, aller Marmorbilder gar nicht zu gedenken! Konstantinopel und die Barbarei der Folgezeit sorgten für das Verschwinden solcher Pracht. Die antike Kunstgeschichte 86,6—8 Roms endigt mit Konstantin, dessen Züge eine Kolossalbüste in der maskenartigen Starrheit

891. Kolossalbüste Konstantins. Marmor. Kapitol. (Petersen.)

892. Kirche S. Costanza bei Rom. Durchschnitt. (Turm.)

der Skulptur dieser Zeit wiedergibt (Fig. 891). Ein Rundbau wie das Grab der Konstantia, Konstantins Tochter (gest. 354), vielleicht ein älterer hierfür hergerichteter Bau (Fig. 892), liegt noch ganz in der Linie der antiken Bauentwickelung, insofern das hohe Seitenlicht (S. 457) beibehalten wird, der Tambour mit den Fenstern aber auf einer inneren Säulenstellung ruht, die den Mittelraum von einem gewölbten Umgang scheidet. Desgleichen verarbeitet der Porphyrsarkophag Konstantias (Fig. 893) ebenso wie viele altchristliche Sarkophage noch antike Ornamentmotive, wie sie beispielsweise an der Tür des kleineren Tempels in Baalbek sich finden. Aber die Basiliken und die übrigen Bauten des christlichen Rom stellen doch nicht sowohl eine einfache Weiterentwickelung antiker Motive, als deren Verwendung für die Bedürfnisse einer neuen Weltanschauung dar. Wie dürr und leblos alle Einzelformen der Architektur werden, zeigt deutlich das blecherne Akanthoslaub an späten Kapitellen (Fig. 894).

893. Porphyrsarkophag Konstantias. Vatikan.

894. Spätes Kompositkapitell. Lateran.

895. Erzkoloß (Theodosius d. Gr.?). Barletta. (Hände u. Beine ergänzt.)

896. Säule des Arkadios (zerstört) in Konstantinopel. Nach einer alten Zeichnung. (Mon. Piot.)

Im Jahre 330 verlegte Konstantin die Hauptstadt vom Tiber an den Bosporus: Byzanz erhielt nunmehr den Namen Konstantinopel. Es galt die neue Residenz zum „neuen Rom" zu gestalten. Paläste und Regierungsgebäude, Fora, Bäder, Gymnasien (Zeuxippos), ein Hippodrom, Wasserleitungen (des Valens) wuchsen rasch aus der Erde. Die kostbarsten bunten Marmorarten wurden dafür verwandt, eine Unmasse von Statuen aus Rom, Athen, von überall her zusammengebracht, öffentliche und private Paläste in wahre Museen verwandelt. Was von Erzbildern neu entstand, war künstlerisch überaus dürftig (Fig. 895): meistens überwog in den Statuen wie in den zahlreichen gemalten Porträts und Galabildern (vgl. Fig. 898) der Pomp des steifen Kostüms. Die Triumphbogen Roms erhielten ihren Genossen in dem berühmten

897. Relief von der Basis des Obelisken Theodosios des Großen im Atmeidan zu Konstantinopel.

„goldenen Tore" Theodosios' des Großen (391), das freilich auf die einfachsten Mittel beschränkt ward, während ein dahinter errichtetes Propyläon Theodosios' II. reichen Schmuck großer Reliefplatten aufwies. Ein Tor und ein Triumphbogen in Thessalonike rühren von dem ersten Theodosios, von dem zweiten die ebenso großartige wie malerische türmereiche Doppelmauer her, die Konstantinopel gegen das Festland hin schützte. Reliefsäulen Theodosios' des Großen (386) und seines Sohnes Arkadios (403, Fig. 896) ahmten die Trajanssäule nach: die Basis des 381 von Theodosios I. im Hippodrom (Atmeidan) errichteten Obelisken (Fig. 897) überbietet an Trockenheit und Steifheit die Reliefs des Konstantinsbogens in Rom (Fig. 860). Auf einer hohen Säule erhob sich Justinians vielbewunderte Reiterstatue in heroischer Tracht, in der Hand die Weltkugel, vom Kreuz überragt. Geschnittene Steine und kostbares Gerät blieben vielbegehrt: große Silberscheiben mit flachem Relief zeigen ebenso den Verfall der Plastik, wie die

898. Elfenbeinrelief. Links oben Julian(?), rechts der Consul. München. (Meyer.)

lange Reihe elfenbeinerner Diptycha des 4. bis 6. Jahrhunderts (Fig. 898), zumeist Neujahrsgeschenke der hohen Beamten, das allmähliche Erstarren alles Formensinnes vor Augen stellen. Ein gleiches Verdorren ergreift auch die architektonischen Einzelformen und Ornamente (vgl. Fig. 894), überleitend zur rein byzantinischen Formensprache, während die konstruktiven Bauaufgaben, namentlich der Zentralbau, noch eine so glänzende Lösung finden wie in Justinians von den beiden kleinasiatischen Architekten Isidoros von Milet und Anthemios von Tralles erbauten Kirche der heiligen Sophia (532). In ihr erhält ein Hauptstreben der römischen und asiatischen Baukunst zur Kaiserzeit seinen Abschluß, mit ihr beginnt zugleich die byzantinische Kunst.

II,6

II,10

Das Nachleben der Antike. Indem die spätrömische Kunst im Inhalt und in den Formen vielfach wieder auf die orientalischen Überlieferungen zurückgeht, bereitet sie der reinen altklassischen Kunst ein Ende, gewinnt aber mustergültigen Einfluß auf die folgende Periode, deren religiöser Glaube im Oriente wurzelt und die auch mit dem byzantinischen Kaisertum das politische Schwergewicht teilweise nach dem Orient verlegt. Andererseits erfüllt sie im Westen und Norden die Aufgabe in noch unberührten Boden Kultursamen auszustreuen. Sie zeigt also eine Doppelseite, gerade so wie ihr Nachleben in dem nächsten Weltalter eine Doppelseite aufweist. Während in der byzantinischen Kunst die Antike nur als eine Mumie fortdauert, um hier langsam ihr Grab zu finden, bedeutet sie für die abendländischen Völker die Wiege und weiter den Stab, auf den gestützt ihre Kunst langsam der Vollendung entgegenschreitet. Gewiß ist es eine arge Verkennung der Wahrheit, wenn man eine Kunstweise nur nach dem Maße des Einflusses schätzt, den sie auf spätere Geschlechter übt, und die Vorbereitung künftiger Richtungen als ihre natürliche Aufgabe auffaßt. Die Kunst jedes Volkes und jeder Periode ist zunächst Selbstzweck; sie sieht die Stufen hinter sich, die sie bereits erklommen hat, sie blickt aber nicht voraus in die Zukunft, sie will und kann nicht als bloßer Übergang gelten. Mit vollem Rechte wird daher der abgeschlossene Charakter der klassischen Antike betont und ihr Wesen erst dann begriffen, wenn man sie im ausschließlichen Dienste des Hellenen- und Römertums, als die Verklärung und Verherrlichung des hellenischen nnd römischen Volksgeistes, auffaßt. Dennoch erscheint auch jene andere Betrachtung, die die Spuren des Nachlebens der Antike im folgenden Weltalter aufdeckt, besonders vom gesamthistorischen Standpunkt aus fruchtbar. Was ist in dem Kunstvermögen der späteren Perioden auf das antike Erbe zurückzuführen?

Man muß zwischen den Kunstgattungen und den Zeiten unterscheiden und die bewußte und unbewußte Art der Aneignung auseinander halten. Die antike Architektur darf sich des reichsten und längsten Nachlebens rühmen. Die organische Einheit des antiken Bauwerkes wurde zwar bereits in den letzten Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches gestört, die Bauelemente blieben aber lebendig und mit ihrer Hilfe ward ein großer Teil der neuen Bauaufgaben im

Mittelalter und in den folgenden Perioden gelöst. Wie die romanischen Sprachen auf dem Grunde der römischen Vulgärsprachen Italiens und Galliens erwachsen sind, so setzte sich die romanische Bausprache aus dem von der Antike überlieferten Bualphabete zusammen. Die Säule, der Pfeiler, die Wölbung, die mannigfachen Gesimse und Glieder wurden verschiedentlich umgeformt: den Kern der Gestalt holte man regelmäßig aus der antiken Überlieferung. Dieses gilt selbst von einzelnen Baugliedern des gotischen Stiles, obschon dieser sich sonst in schroffem Gegensatze zur klassischen Architektur bewegt. Als fühlte aber die Phantasie Scham und Reue über diese Entfremdung von der Antike, folgte unmittelbar auf die Herrschaft der Gotik eine unwiderstehliche Reaktion zu gunsten der antiken Architektur im Zeitalter der sog. Renaissance; sie wiederholte sich am Schlusse des 18. Jahrhunderts, nachdem einige Menschenalter lang abermals die antiken Ideale zurückgedrängt worden waren.

899. Marmorrelief im Dom von Torcello. (v. Schneider.)
Der vorübereilende günstige Augenblick wird von einem Jüngling, den Victoria bekränzt, an der Stirnlocke gepackt, während ein älterer Mann, dem die Reue zur Seite steht, die versäumte Gelegenheit beklagt.

Auch im Kreise der zeichnenden Künste hat das Mittelalter die Spuren der Antike nicht vollständig verwischt. Eine dunkle Ahnung von der Macht der antiken Kunst, die als Zauber gefürchtet ward, erhielt sich. Der Inhalt antiker Kunstwerke ward allerdings nicht mehr verstanden: sie waren allmählich ganz abgeschliffen worden und wurden nur in dieser abgeschliffenen Form wiedergegeben. Auf solche Art haben sich sogar einzelne altorientalische Motive (der Baum zwischen zwei Löwen usw.) erhalten. Das Auge fesselte die lebendige Darstellung, die aus eigenem Antriebe niemals gelang. Man kann sicher sein, wo in einer Landschaft sich antike Monumente erhielten — und die römische Provinzialkunst verbreitete solche in die weitesten Kreise — da reizten sie zur Nachahmung. Mochten auch Kirche und Volk in den Denkmälern der Römer vielfach Teufelswerk erblicken, die Formfreude fand immer wieder an ihnen neue Nahrung. Es waren in der Regel nicht große monumentale Werke, die der Phantasie mittelalterlicher Künstler neue Anregungen zuführten: Arbeiten der Kleinkunst, wie Gemmen, Elfenbeinreliefs usw., zufällig erhalten und betrachtet, boten die häufigsten Muster. Im Dome von Torcello bei Venedig befindet sich ein Marmorrelief des 10. Jahrhunderts, das die lysippische Darstellung des günstigen Augenblicks (Käros, S. 297) erweitert und in den Formen mittelalterlich entstellt wiedergibt (Fig. 899). Mag hier der allgemeine Sinn verständlich geblieben sein, so gilt das nicht von zahlreichen Reliefs aus Elfenbein und Knochen, die wahrscheinlich um dieselbe Zeit in Venedig zum Belag von Schmuckkästen verfertigt wurden

(Fig. 900, vgl. Fig. 463). Hier ist ein beschränkter antiker Mythen- und Figurenschatz meistens so unverstanden wiederholt und vermengt, wie das einst bei den etruskischen Malern und Steinmetzen der Fall gewesen war (S. 381. 387. 391). Wenn an einer ehernen Grabplatte etwa des 11. Jahrhunderts im Magdeburger Dom der Dornauszieher als Stütze angebracht ist, so dürfte wohl ein Kalenderbild zugrunde gelegen haben, in dem ein Knabe der sich den Schuh auszieht als Vertreter des März zu gelten pflegte. Schwerlich machten sich die Steinmetzen jener Jahrhunderte, wenn sie antike Werke nachbildeten, besondere Gedanken über ihre Bedeutung. Sie sahen nur Reiter, Kämpfer, Jäger usw., und wenn sie das Unbekannte reizte, wie bei Kentauren, Sirenen u. a., so deuteten sie es um; bei den sehr beliebten Orpheusdarstellungen waren es wohl mehr die Tiere als der Sänger, die das Interesse erregten. Immerhin blieb auf diese Weise ein formaler Zusammenhang mit der Antike bestehen und wurde eine Schulung des Auges erzielt. Stetig und ununterbrochen erbten sich einzelne Gewandmotive und Elemente des Ornamentes fort. Sie verloren ihre Reinheit, ähnlich wie die Schrift des frühen Mittelalters arg von der römischen absticht. Wie aber diese nicht neu erfunden ward, sondern trotz ihres Schnörkelwesens auf einen römischen Kern zurückgeht, so beruhen auch die Gewandfalten, das Blatt- und Saumornament auf einer freilich nur dumpf geahnten antiken Tradition. 39,3

Neben der naiven unbewußten Nachbildung der Antike stoßen wir aber auch in größeren oder kleineren Zeitabständen auf eine bewußte Würdigung der Antike als höchsten Musters; so in engeren Kreisen im 12. und 13. Jahrhundert, in umfassender Weise in der Renaissanceperiode. Man darf behaupten, daß die ganze Kunst des späteren Weltalters im Banne der Antike steht. Ihr Einfluß beschreibt Kurven, steigt und sinkt abwechselnd. Immer aber wenn die Phantasie einer Auffrischung, die Kunst einer gründlichen Korrektur bedarf, kehrt sie zum Studium der Antike zurück. Eine Kunst, für welche die Antike ein leeres Blatt darstellt, wie sie heutzutage herrscht, erscheint wenigstens für Europa, so weit menschliche Voraussicht reicht, auf die Dauer undenkbar.

900. Das Opfer Iphigeneias nach einem antiken Relief (Fig. 463). Elfenbeinrelief. London, South-Kensington Museum. (v. Schneider.)

Register.

Die Standorte unbeweglicher und die Fundorte beweglicher Denkmäler sind fett gedruckt.
Die Künstlernamen sind gesperrt gedruckt.
A = Architekt, B = Bildhauer, M = Maler, K = Kleinkünstler oder Kunsthandwerker.
B. = Büste, Mz. = Münzbild, R. = Relief, Va. = Vasenbild, Wb. = Wandbild.
Die eingeklammerten Ziffern bezeichnen die Abbildungen.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Anton Springer Handbuch der Kunstgeschichte

besteht insgesamt aus fünf Bänden

die **2119** Seiten Text mit **2573** Textillustrationen und **76** Farbentafeln enthalten

Dem ersten Band, **Das Altertum** behandelnd, schließen sich an:

II. Das Mittelalter

Neubearbeitet von Hofrat Prof. Dr. J. **Neuwirth**. 7. Auflage. 459 Seiten Text, 559 Abbildungen und 9 Farbendrucke. Gebunden in Leinwand M. **7.—**

III. Die Renaissance in Italien

Neubearbeitet von Geh. Rat Prof. Dr. A. **Philippi**. 7. Auflage. 320 Seiten Text, 319 Abbildungen und 16 Farbendrucke. Gebunden M. **8.—**

IV. Die Renaissance im Norden

und die Kunst des 17. und 18. Jahrh. Bearbeitet von Dr. **F. Becker**. 7. Auflage. 405 Seiten Text mit 422 Abbildungen und 19 Farbendrucken. Gebunden M. **8.—**

V. Die Kunst des 19. Jahrhunderts

Neubearbeitet und ergänzt von **Max Osborn**. 463 Seiten Text mit 490 Abbildungen und 23 Farbendrucken. 4. Auflage. Gebunden in Leinwand M. **10.—**

Stellt sich das Werk mit seinen mehr als 2500 Abbildungen schon äußerlich höchst vorteilhaft dar, so läßt das Studium des Textes erkennen, welch ein Meister der Darstellung der zu früh verstorbene Gelehrte war, der aus dem Schatze seines Wissens ein literarisches Kunstwerk schuf, als er die Grundzüge der Kunstgeschichte für den größeren Kreis der Gebildeten zu zeichnen vornahm. Überall versteht er es, das Wesentliche mit sicherer Hand herauszugreifen. Seine Darstellung mutet an, als seien die wissenschaftlichen Streitfragen, die überall den Schritt des Forschers aufhalten, beseitigt, die dunklen Partien aufgehellt, als sei das Ziel der Forschung, die ganze Wahrheit, ermittelt und in verklärter Form ausgesprochen. . .

Schwäb. Merkur.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Kunstgeschichte in Bildern

Systematische Darstellung der Entwickelung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

Groß-Folio. In fünf Bänden. 494 Tafeln

Abteilung I ist von Prof. Dr. Frz. **Winter**, Abteilung II—V von Prof. Dr. G. **Dehio**-Straßburg i. E. bearbeitet.

I. **Altertum.** 100 Tafeln, geheftet M. **10.50**, gebunden M. **12.50**

II. **Mittelalter.** 100 Tafeln, geheftet M. **10.50**, gebunden M. **12.50**

III. **Renaissance in Italien.** 110 Tafeln, geh. M. **10.50**, geb. M. **12.50**

IV. **Kunst des 15. u. 16. Jahrhunderts außerhalb Italiens**
84 Tafeln, geheftet M. **8.50**, gebunden M. **10.—**

V. **Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts**
100 Tafeln, geheftet M. **10.50**, gebunden M. **12.50**

Band I—V geheftet M. **50.50**, gebunden M. **60.—**

Daß das prächtige Werk beispiellos wohlfeil ist, kann sich jeder ausrechnen, da die Tafel auf zehn Pfennige kommt. Welchen inneren Wert es aber hat, welche Gediegenheit durch die Auswahl und die ganze Art der Vorführung des Materials, durch die Anordnung fast jeden einzelnen Bildes, kurz welchen wissenschaftlichen Wert es beanspruchen kann, das werden nur solche einsehen, die sich die Zeit nehmen, es wirklich zu prüfen. Sie werden darin auf Anschauung begründete Belehrung finden, so sachkundig, durchdacht und zugleich unterhaltend, eine ganz neue Methode möchte man sagen, wie sie auf diesem Gebiete bis jetzt gefehlt hat. Ueberall empfindet man hier, spricht ein Kenner . . . Dehios großes Verdienst ist es, ein Werk geschaffen zu haben, aus dem die Sprache der Bilder wirklich erlernt werden kann. Es liegt nun an den Lehrern auf Universitäten und Schulen, daß sie diesem einzig schönen Hilfsmittel Interesse schenken und Empfehlung gewähren, vor allem sollte es in keiner Gymnasialbibliothek fehlen.

Litter. Centralblatt.

Man muß bekennen, daß das Werk bei weitem das vorzüglichste Illustrationsmaterial darstellt, welches wir augenblicklich besitzen.

Germania.

Als erläuternder Text zur Kunstgeschichte in Bildern sei empfohlen:

Anton Springer

Grundzüge der Kunstgeschichte

Dritte Auflage. XII, 652 Seiten 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—

Die in diesem Buche gegebenen Hinweise beziehen sich auf die „Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen“, an deren Stelle die „Kunstgeschichte in Bildern“ getreten ist, ein Werk, das sich außer durch sehr schöne Ausstattung durch großen Umfang und streng systematische Ordnung auszeichnet.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Anton Springer

Raffael und Michelangelo

Dritte Auflage

2 Bände. XII, 358, X, 399 Seiten Lex.=8° mit 135 Abbildungen und 10 Heliogravüren.

In 2 stilvollen Renaissancebänden **20** Mark.

Auch dieses Werk wird vor der Hand das Beste bleiben, was über die beiden großen Renaissancemeister geschrieben worden ist. (Illustrierte Zeitung.)

Carl Justi **Murillo**

Zweite Auflage.

VIII, 103 Seiten 4°. Mit 46 Abbildungen in Kupferätzung, Lichtdruck, Dreifarbendruck, Holzschnitt und Autotypie.

Geheftet 9 Mark, elegant gebunden 10 Mark.

Eine meisterhafte, vortrefflich ausgestattete Kritik des unsterblichen Meisters der religiösen und profanen Malerei Spaniens, verfaßt von dem bedeutendsten Kenner der altspanischen Malerei.

Moriz Thausing **Dürer**

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst

Zweite verbesserte Auflage.

Zwei Bände. XVI, 384, IV, 382 Seiten Lex.=8°. Mit Textillustrationen, Vollbildern und Titelkupfern.

Englisch kartoniert **20** Mark, gebunden in Halbfranz **24** Mark.

Die umfassendste Biographie Dürers, ein musterhaftes, prächtig geschriebenes, geschmackvoll ausgestattetes Werk.

Adolf von Oechelhaeuser

Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren

126 Seiten kl.=4°. Mit einem Lichtdruck und 11 Abbildungen.

Geheftet **4** Mark.

Das Werk bringt neues dokumentarisches Material zu Anselm Feuerbachs Biographie bei. Das Bild des feinsinnigen Künstlers, dessen Stern immer höher steigt, wird hier durch neue interessante Züge bereichert. Ein bisher unbekanntes Bildnis des Meisters und unveröffentlichte Studien sind dem Hefte beigegeben. Zu dem „Vermächtnis“ und der Allgeyerschen Biographie bildet A. von Oechelhaeusers Arbeit eine unentbehrliche Ergänzung.

57 -9 -61

72, 79

18, 58-9 114

106 - 115-6 210, 239

94 362-3

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not remove the card from this Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU, Boston

N
5300
S8
1907

Springer, Anton Heinrich
Handbuch der Kunstgeschichte
v.1